



دراسات أدبية

قراءات
من هنا وهناك

الدكتورة هدى حبيشة



Bibliotheca Alexandrina



0109069

دراسات أدبية

الاخراج الفنى : محمد قطب

دراسات أدبية

قراءات من هنا وهناك

الكتوة هدى مبيته



المطبعة العشرية المتسامية للكتاب

١٩٨٨

عن القمر والطين

ديوان صلاح جاهين

قد يبدو في شعر صلاح جاهين امتداد للأدب الشعبي كما ذهب الى ذلك « رجاء النقاش » في دراسته النقدية الملحقة بالكتاب . ان من أهم صفات الأدب الشعبي السذاجة والبدائية والبساطة وهي صفات لا يمكن أن نصف بها فنانا كصلاح جاهين - فنان واع مثقف متأثر بأحدث نظريات الأدب والفكر ، فنان استغل كل هذه الصفات لينتج أدبا رقيقا راقيا .

وليس معنى هذا ان صلاح عقل بلا وجدان فهو شاعر قبل كل شيء ذو احساس مرهف بالحياة ، يرى الجمال في القمر كما يراه في الطين . نظرتة شاملة ، وقلبه كبير يتسع لكل العواطف الانسانية على اختلافها ، ومن هذا الوجدان الواسع يبدأ شعر « صلاح جاهين » ولكن وعيه الفني هو الذي يعطى وجدانه الشكل الذي يستطيع أن ينقل وجدانه العميق واحساسه بالجمال في كل شيء الى القارئ .

ان شعر « صلاح جاهين » شعر يظهر فيه وعى كاتبه بكل صغيرة وكبيرة في فنه . فاختياره للكلمة واختياره

للوذن وللموسيقى الداخلية للبيت ، واختياره للصورة كل هذا عمل فنان يتخذ من الشعر موقفا جديا . فنان يريد أن يخلق الاحساس من الكلام وموسيقى الكلام .

ومن أقوى الأدلة على وعى « جاهين » الفنى ارتباطه بحركة الشعر الحديث الحر ، فقد تحرر جاهين من الأوزان الزجلية الرتيبة تحررا يخرج من زمرة الزجالين لقد اعتنق الشعر الحر لما به من امكانيات التعبير امكانيات أبدع « جاهين » فى الاستفادة منها ، ان أبياته تقصر أو تطول حسب المعنى المرغوب فيه فيردد قائلا احنا الشعب .. بيت قصير ولكنه يتفق مع شخصية الشعب الذى يتكلم « جاهين » على لسانه . انك تكاد ترى مظاهره مصرية تردد الكلمات وهى تصفق على « الوحدة » كما ان قصر البيت واقتضائه يدل على العزيمة والحماسة اللتين تجمعان هذا الشعب فقصر البيت هنا يؤدى وظيفتين تعبيرييتين وفى مجال آخر ترى البيت يطول :

فيه لسه ركن فى قلبى عاوز يبتسم

أرض الجزائر لسه تحت الاحتلال

مشيت مشيت لون الجراح ماغبش عنى

مشيت مشيت جوه الرياح أهتف وأغنى

ولكن يعود ويقصر البيت فى نفس القصيدة لتغير الحالة النفسية للمتكلم :

وخرجت ثايسر

رايح الجزائر

وقد يكون قصر البيت تعبيراً عن البساطة كما هو الحال
فى قوله :

ولد وبنت

ورده ولد

وورده بنت

فكان الشاعر يقول : المسألة ليست أكثر من كونه ولداً
وكونها بنتاً وهذا فعلاً موضوع القصيدة : بساطة الموقف
وبساطة العاطفة وسداجة الولد والبنت .

ولم يتوقف وعى جاهلن الموسيقى عند هذا الحد بل
تعداه الى الوعى بموسيقى الكلمة والموسيقى الداخلية
للبيت ، ففى قصيدة « أهل الهوى » حيث يقص « جاهلن »
بعض قصص الغرام المشهورة استطاع أن يفرق بين أنواع
الحب المتعددة عن طريق التوزيع الموسيقى — بل انه توصل الى
أن يرسم لنا شخصيات المحبين فى موسيقى شعره . يكفى
أن نقرأ بصوت مرتفع الأبيات التالية ونعطى الحروف
والمقاطع حقها حتى نرى شخصية « عنتره » الفارس
المفوار :

من برق سيف الجدع . . يطلع صباح أمله

عنتر معنتر لكن مسكين أبوه همله

بسيفه قذف فى بحر الدم عداه عوم

ثم تقرأ عن « كليوباترا » :

وفى التاريخ كليوباترا الاسمرانية

كانت غرامها غرام اسكندرانية

غرام عنيف له حفيف ثعبان ولسعة نار

فاذا بنا نرى التواءها معكوسا فى موسيقى كلمة
« اسكندرانىة » و « الأسمرانىة » ثم نراها تتلصص فى
كلمة « حفيف » وتفريق على كلمة « لسعة » ونحس بكل
شخصيتها مكتملة • وحين ينتقل « جاهين » الى « حسن
ونعيمة » • • الحب المصرى الذى يغلب عليه طابع الحزن
نسمع أنين المحب فى موسيقى البيت :

الريح تباريح جريح ما ينتهيله أنين

كل هذا التوزيع فى اطار واحد • فالوزن فى كل قصة
حب هو نفس الوزن بل والقافية تتبع نفس النظام فاعتماد
الشاعر اذن على الموسيقى الداخلية للبيت وموسيقى
الكلمة •

واحساس « جاهين » بالكلمة من أكبر مميزاته فهو
كبيرم التونسى يستغل الكلمة العامية بكل اشعاعاتها التى
ترسبت معها على مر السنين • ولقد ضرب « رجاء النقاش »
مثلا بكلمة « معجبانى » • والواقع ان جاهين يذهب الى أبعد
من ذلك فهو فى كثير من الأحيان يعيد اكتشاف معنى الكلمة
العلمية فيضفى عليها معان لم يكن القارئ ليراها فيها من
قبل • خذ مثلا من قصيدة الزفة : « راح الدخيل وابن البلد
كفى » عندما كنا نستعمل كلمة « ابن البلد » كنا نعنى
وصف طبقة معينة من المجتمع ، وقد يكون اللفظ تحقيرا
لبعض عادات هذه الطبقة وقد يكون فيها اعجاب لبعض
صفاتها ولكن صلاح أزال عن الكلمة معانيها الاجتماعية
الزائفة ، واذا بنا نكتشف على يديه أن ابن البلد تعنى
صاحب الوطن — تعنى كل من ولد وعاش وتربى فى وادى
النيل واذا بنا كلنا أولاد بلد وأصحابها •

وتلك القدرة على انارة الكلمة لهى من أقوى مميزات شعر « جاهين » بل انه يستطيع أن ينير الحياة والواقع وذلك بواسطة صوره الشعرية * فهى جديدة جريئة تربط بين أشياء ما كنا بخيالنا المحدود لنربط بينها ولكن حين يفعل نرى الشئ وقد اكتسب حياة جديدة * صحيح أنه فى بعض الأحيان يستعمل الصور المستمدة من الأدب الشعبى : الشاعر يوصف بأنه عندليب والحبيب غزال ولكنه يصف تلك الأشياء فى صور أكثر تعقيدا من الصورة التى تظهر بها فى الأدب الشعبى ففى قصيدته « الى ذكرى صديق » عن الشاعر « البياتى » يراه « عندليب ع المشنقة عشه » اتخذ هذا المكان ليدافع عن المظلومين ويناقش الجلاذ ولكن هذا الوصف يحمل معنى آخر ، فعشه فى خطر لأنه على حافة المشنقة هذا المعنى المزدوج يخرج بشعر « صلاح » الى جمال الرمز * وفى نفس القصيدة يتكلم عن عصفور « جناحه بدمه متمنى » وقوة الصورة لا تكمن فى جمالها فحسب بل فى المعانى الفنية الكثيرة * ان كلمة متمنى تذكرنا بالفرح والزينة ، وزينة هذا العصفور هى دمه لأن زينته هى كفاحه المستمر * ويستعمل « جاهين » من الألوان رمزا فيقول : يا ابو الأغاني الزرقا والخضرا « وهما لونان يرمزان للصفاء والأرض الأحلام » لونان يوحيان الى النفس بأحاسيس مستمدة من التراث الأدبى الغربى ومن التراث النفسى للانسان *

ولعل ما يظهر ارتباط شعر صلاح بالأدب الغربى الرمزى هو استعمال الصورة الواحدة خلال القصيدة بأكملها فتكاد القصيدة تكون تشبيها واحدا طويلا * لقد أوفى « رجاء النقاش » قصيدة الأرض حقها من التحليل وأظهر كل الصور التى تجعل الأرض امرأة حبيبها الفلاح ولكنه

أخطأ حين فسر ذلك بأنه « امتداد لصفة من صفات الأدب الشعبي » وهى « اضعاء الطابع الغزلى العاطفى على الأشياء والأشخاص والمواقف » ولقد رأى « رجاء » نفسه فى نهاية تحليله أن قوة القصيدة تكمن فى أنه « ليس هناك أروع من تشبيه العلاقة بين الأرض والفلاح بالعقلانية الجسدية والنفسية بين حبيبين .. فالجنس هو طريق الاختصاب » ، والمجهود الذى يبذله الفلاح فى فلاحته « جهد من أجل الاختصاب .. وذلك ما يحدث للأرض بعد أن يعصر الفلاح جسده فيها .. باعيا ولكنه بنشوة » .

كل ذلك يأخذنا بعيدا عن الأدب الشعبى الى الأدب الغربى الرمضى .

« جاهين » يفعل الشئ نفسه فى قصيدة « اسكندرانى » حيث يرمز للبحر بحبيب أخضر العيون ، لكنه لا يركز على العلاقة الجنسية بينه وبين الحبيب بل على سطوة الحبيب وسحره ولا يفوتنا أن البحر رمز قديم للقدر فى الأدب العالمى ويقول « جاهين » انه « يحكم ويقدر » و « تياره » لا مرد له .. قاس أو حنون كما يشاء فهو المتحكم دائما ومن أروع الصور الرمزية عند « صلاح » تلك التى ترد فى قصيدة « شوقى قد ايه » حيث يعبر المتكلم عن وحدته النفسية فيقول :

الشمس تلج أصفر شعاعها صاروخ هوا
والضلمة تلج أسود كثير

فالشمس رمز الدفء تعجز عن أن تدفىء الرجل الوحيد فهى بالنسبة له كالثلج - الثلج رمز الوحدة والتجمد والضياع وإبان هذا الاحساس الذى يرمز له بالبرودة يناجى الشاعر حبيبته قائلا :

خبينى فى شعرك يابت

شعرك خشن زى الحرام الصوف يابت

خبينى فيه م الزمهيرير •

وطبعا هذه صورة رمزية أخرى للدفع فرموز «صلاح» لا تقتصر على تشبيه الشيء بالمرأة • وغير ذلك رموز كثيرة منها الرمز لدقات قلب فاطمة اليوسف بدقات «مكن الطباخة» بالدار فهى لم تمت مادامت المطبعة تنبض بالحياة •

كما أن حديد أسوان المصهور « دم يجرى فى عروق العامل » •

وكل هذا لا ينفى تأثير صلاح بالأدب الشعبى ، فهو قد تأثر به كما تأثر بغيره ولكنه يقف بعيدا عنه مع ذلك كل ما فى الأمر أنه يرى فيه جمالا فيستغل هذا الجمال • لو أن « جاهين » أديب شعبى لكتب مواويل لليلة الكبيرة بدلا من أن يكتب « الليلة الكبيرة » نفسها ولكنه رأى فى الليلة الكبيرة مادة شعرية خصبة ما كان ليراها كذلك لو لم يكن بعيدا عنها • ان « جاهين » يذكرنى بالشاعر الايرلندى « وليم بتلر بيتس » الذى أخذ تراث شعبه وخلق منه فنا رفيعا ولكن أحدا لم يصف إنتاجه بأنه امتداد للأدب الشعبى • ان هذا الخطأ نتج عن استعمال « جاهين » للغة العامية • فما زلنا عاجزين عن أن نرى فى هذه اللغة أداة تعبير فنى • اننا ننسى أن الشاعر « دانتي » كتب « الكوميديا الالهية » بلهجة عامية ولا أظن أن هناك من يصف هذا العمل بأنه امتداد للأدب الشعبى • لذلك حين نقيم « صلاح جاهين » يجب أن نقيمه كشاعر فحسب — شاعر رأى جمالا فى الشعب

فعبّر عنه باللغة التي تستطيع أن تنقل هذا الجمال . ان
« صلاح » نفسه يعرف هذه الحقيقة لذلك وصف ديوانه بأنه
أشعار بالعامية المصرية .

بقى أن أقول ان لى مأخذا واحدا على « جاهين » وهو
قصوره فى البناء العام أو بوجه أدق فى نهاية القصائد
فكثير من قصائده تنتهى فجأة ويحس القارئ أنها لم تنته
فنيا . ولنأخذ لذلك مثلا قصيدة « شوقى قد ايه » فالشاعر
يعبر فيها عن احساسه بالوحدة الوجدانية فيلجأ الى شعر
حبيبه يختبئ فيه ثم اذا به يقول فجأة :

دخل النبى بردان خديجة لفته
حطت عليه غطيان لحد ما دفته
دخل النبى بردان وقال فى الغطا
البسمة غطت شفته

ويعبر « رجاء النقاش » عن اعجابه بهذه الأبيات لأنها
ترينا النبى انسانا . وفى رأى ان الشاعر يريد أن يقول
ان الوحدة الوجدانية من شيم الأنبياء . وتشبيه الشاعر
بالنبى مفهوم وقديم فى الشعر ولكنى لم أستطع أن أبرر
البيت الأخير فالنبى وجد الدفء النفسى انها بسمته التى
أراحته ومع ذلك فالقصيدة فى حاجة الى بيت أو بيتين
لتشرح أثر قصة النبى فى الشاعر الذى يتكلم فبذلك ترتبط
الأبيات نفسيا بالقصيدة كلها ونحس أن هذه الأبيات لها
معنى فى وجدان المتكلم .

ومثل آخر فى قصيدة « يا بو قلب وحييد » فالشاعر
الوحيد يمد يده لآخر ذى قلب وحييد ليجد السعادة فى
المشاركة والحب وتنتهى القصيدة هكذا :

مد ايدك خد بايدي وابتسم

خد بايد عمري وخد عهد الوداد

وننتظر ابياتا أخرى تصف هذا العهد الجديد ولكن
القصيدة تنتهى • لو أن « جاهين » قدم هذين البيتين على
البيتين السابقين لهما لحقق الاحساس المطلوب ولكن أعود
فأذكر نهاية بكائية بيرم التونسي فأحس بقسرة « صلاح
جاهين » فى النهاية •

بيرم •• فتحت ديوانه رد عليا

لغز الموت

بقلم : مصطفى محمود

ان أول صعوبة يواجهها قارئ كتاب « لغز الموت » هو
الکیفیه التي یقرأ الكتاب • أیقرأه بعقله أم بحواسه •
أو بتعبیر آخر هل هو أدب أم فلسفه ؟ ان الأسلوب الجمیل
الذی یکتب به « مصطفى محمود » ، وسمیته الأدبیه قد
تدفع القارئ الى أخذ الكتاب على أنه مقالات تقیم من
الناحیه الأدبیه ، وعلى هذا الأساس یجب أن یخضع القارئ
عقله ویتناسب مع أسلوب مصطفى محمود المخدر لحاسة النقد
عامه ، ولكننا حينما نمضی فی القراءة نرى أن الموضوعات
التي یتعرض لها الكاتب موضوعات شغلت أذهان الفلاسفه
والعلماء فی العالم منذ أن كان للانسان حضارة وفکر حتی
اليوم • ویجد القارئ نفسه مضطرا الى تقيیم هذا العمل
من الناحیه الفلسفیه ، أى أن یقرأ بعقله ویحاسب الكاتب
على أفكاره •

وأول ما یستلفت نظر القارئ - اذا ما اعتبر الكتاب
سلسله من التأملات الفلسفیه - هو البساطه التي یتعرض
بها الكاتب لهذه الموضوعات رغم انها تتصل بأخطر المشاكل
الفلسفیه التي تعرض لها العقل البشرى فی كل العصور •

ويسأل القارئ نفسه إذا ما كانت، هذه البساطة ناتجة عن سداجة النفس التي تتأمل الموضوعات أم انها بساطة متعمدة تحاول أن تقرب الآراء الفلسفية الكبيرة الى ذهن القارئ العادى .

وقد يدفعنا الى قبول الافتراض الثانى أنه ليس بين هذه التأملات أية فكرة جديدة على الاطلاق ، بل هى خليط من آراء الفلاسفة عامة ابتداء من أرسطو وأفلاطون حتى علماء الذرة مارة «بداروين ولامارك، وبرجسون، وسارتر، وكيركجارد» . ويزيدنا اعتقادا أن المسألة لا تعدو أن تكون تقريب الأشياء الى أذهان العامة كما كان يفعل «برنارد شو» . - تلك المقالات التى يلجأ فيها مصطفى محمود الى دراسته كطبيب مثل «كيمياء الحياة» و «اللفز» . فهذه المقالات فى الواقع من أكثر مقالات الكتاب جدية ونفعا للقارئ . ولكن حين نقرأ التبسيط الفلسفى نجد أن فكرة التدريس بعيدة كل البعد عن ذهن الكاتب ، فهو يتكلم مخلصا عن رحلة الفكرة التى يدخلها المرء أمام ظاهرة الموت وانها «رحلة مخيفة مزعجة» . ان نبرته فى الحديث تدل على أنه يأخذ هذه التأملات مأخذ الجد ، فاذا ما حاولنا أن نأخذ هذه التأملات الفلسفية مأخذا جادا ، كان أول ما نتطلبه منطقا سليما ينقلنا من فكرة الى فكرة الى أخرى .

«ومصطفى محمود» يحاول أن يكون منطقيا فيحاول مثلا أن يربط المقالات بعضها ببعض بحيث تكون آخر كلمة فى المقال مفتاح المقال الذى يليه . ولكننا نجد أن هذه الكلمة الأخيرة فى كثير من الأحيان قد فرضت على المقال فرضا لكى تودى الى المقال الذى يليه . خذ مثلا مقال «أنا» . ان الكاتب يتحدث فيها عن الارادة وكيف أنها

أقوى من كل شيء . لقد خرج من الأنا الى الإرادة بمنطق
سليم ولكنه يريد أن يهيب للمقال التالى وعنوانه الزمن
فيستمر قائلاً :

ولكن هناك أسئلة تتوارد على خاطرنا .

هل الإرادة موجودة فى الزمان ؟

هل هى تنبض مثل القلب ؟

هل تتعاقب مثل اللحظات ؟ . .

هل تسرى مثل الضوء ؟

وهى أسئلة تفتح لنا الباب على مشكلة أخرى . .
الزمان . . ما هو الزمان . ثم يتساءل عن الزمن وزمن
الساعات . ويسأل القارئ نفسه كيف انتقل به الكاتب
من هذا الموضوع الى ذاك . من قال ان هذه الأسئلة تتوارد
على خاطر حين تذكر الإرادة . ان أسئلة الفيلسوف الحق
تنتج حتما من الأجوبة السابقة . انه لا يسأل السؤال الا أن
تفكيره قد وصل الى نقطة تحتّم عليه الاجابة على هذا السؤال
قبل أن يستمر فى سلسلة أفكاره . ان القارئ ينسب وراء
« مصطفى محمود » لأن كلامه مرتب ترتيبا جميلا . . تلك
الأسطر القصيرة التى تتلاحق يربطها النغم الموسيقى -
لا المنطق أو الفكر . ومثل آخر فى مقال « رأس النملة »
حيث يقول مصطفى محمود :

والنفس . .

ما هى النفس ؟

ما هى الغرائز ؟

ان مجرد تكرار كلمة « ما هى » فى السطرين وحد بين

النفس والفرائز • وإذا أراد عقلك أن يعرف كيف تم ذلك يجب أن تسكته موسيقى الكلمات عن مثل هذه الأسئلة المحرجة • وهذا جميل في الأدب ولكننا نقرأ فلسفة — أليس كذلك ؟

والواقع ان الانسان يشك ان كان فعلاً يقرأ فلسفة في كل لحظة من قراءته للكتاب • فلقد عودتنا الفلسفة انها تتعمق المسائل ولكن « مصطفى محمود » يبسطها الى درجة يحسده عليها المفكرون •

ان قراءة أى كتاب فلسفى لشيء من أصعب الأمور ، أما قراءة « مصطفى محمود » فى « لغز الموت » فأمر سهل للغاية • انه لا يعقد المسائل ؛ والجلول عنده جاهزة بسيطة • ونعود الى الإرادة مرة ثانية ، انه يسأل ما هى الإرادة ، وبنظير الجواب الفيلسوفى على هذا السؤال الخطير فاذا بنا نجد بضعة أسطر جميلة فحواها ان الإرادة شيء لا يمكن شرحه ، « لأنها أكبر من كل الكلمات •• انها كالشبق لا يوصف ، انما يكاد •• انها أظهر من كل ظاهر وأخفى من كل خفى » •

ومشكلة الحرية — حرية الفرد فى الاختيار — حرته فى « المجتمع » فى « الدنيا » ليست مشكلة على الإطلاق تستدعى الكتابات والتفكير العميق ، وانما هى مقبلة العقل على أن يكتشف « ببصيرته القوانين التى تربط الأشياء بعضها ببعض » حتى يستطيع المرء ألا تضيع نفسه فى أحلامه ولا تضيع فى العالم المادى • فى صفحة ونصف ألغى « مصطفى محمود » الفلسفة الوجودية بأكملها •

والشيء نفسه يصنعه الكاتب فى تبسيط فلسفة

« برجسون » عن الزمن النفسي والزمن الواقعي - ان
الانسان بعد قراءة « مصطفى محمود » لابد أن يشك في أن
كل الفلسفة أغبياء لتعقيدهم الأمور - مادام كل ما أثاروه
من مشاكل يمكن أن تصفى بهذه السهولة .

وكثيرا ما يصل « مصطفى محمود » بعد أن يذهب الى
الأعماق - أعماق الفكر - الى بدهيات ما كانت لتحتاج الى
كل هذه الرحلة الفكرية الخطرة .

« القشة في البحر يحركها التيار ، والغصن على الشجرة
يحركه الريح .. والانسان وحده هو الذى تحركه الارادة »

أو :

« ان الشهوة شيء غير الحب » .

أو :

« ان الانسان يعيش مضطربا بين عالمين .. عالم
رغباته ونزواته .. وعالم المادة حوله » .

أو :

« ان الله متجل بذاته في الكون كله » .

ثم ان هناك تبسيطا للأمور بشبكل آخر - فيصل بنا
« مصطفى محمود » الى أن « شكسبير » لا يختلف عن المجار
الذى يفرض من حيث العبقرية - والوردة لها عقل يختلف
عن عقل الانسان - والأميبيا لا تختلف عن الانسان فان بها
امكانيات الحياة والموت . كل هذا صحيح ولكنه القاسم
المشترك الأدنى من الأشياء - والفلسفة ان كانت تبدأ من
تجديد القاسم المشترك الأدنى بين الأشياء الا أنها تهتم
بالفوارق التى تميز بين الفوارق . وفى جملة من جملة

الجميلة * * يعبر « مصطفى محمود » عن العيب الجوهري في تبسيط الأمور على هذا النحو الى مشتركها الأدنى فيقول :
« في أثناء بحثنا عن الأشياء المشتركة تضيع منا الأشياء الأصلية » .

وهذا هو ما يحدث معه بالفعل * ان « مصطفى محمود » لم يبسط المشاكل التي تعرض لها التبسيط النافع * هناك جملة وردت في الكتاب تكشف القناع عما قدمه لنا « مصطفى محمود » * انه يقول في مقاله « اللذة » :

« فاذا كنت فنانا - فانا أنسى الاثنين (لذة الطعام ولذة لقاء الحبيبة) لأستسلم للذة خواطري وخيالاتي » .

وهذا هو في الواقع ما فعله الكاتب في « لغز الموت » - استسلم للذة خواطره وخيالاته * وقد يقول قائل ان هذا من حق أى انسان وأقول نعم - هذا من حق أى انسان ولكن ليس من حقه أن يأخذ هذه اللذة مأخذ الجد والا أصبح « دون كيخوتا » آخر يصدق أحلام نفسه * كما أنه من حقه أن يأخذ المشاكل الفلسفية المجادة ويبسطها الى درجة التشويه من غير أن يرجعها الى أصحابها * ولكي أكون منصفة أقول ان الكاتب قد لا يكون واعيا بأن هذه الآراء منقولة عن فلاسفة الانسانية عامة - فكلنا قد تعرض لهذه الفلسفات - بصورة أو أخرى وقليل منا من استقاها من منابعها بحيث يعرف بالضبط ما قاله « برجسون » عن الزمن أو ما قاله « لامارك » عن الارادة الدامغة وراء تطور الانسان ولكننا نعرف حدودنا ، ونعرف على الأقل ان « أفلاطون » هو صاحب فكرة « الروح الخالدة » ، وان « أرسطو » يفرق بين التخصيص والتجريد ، ونكتفى بذلك أو لا نكتفى ، فان لم نكتف - توغلنا فيها ، وان اكتفينا ، ولا نتعرض لهذه

الآراء الا بحساب ، وباحساس بجهلنا المطبق وبأن الكلام فيها ببساطة جريمة علمية وانتهاك لحرمة الفكر -

أما « مصطفى محمود » فهو لا يحس بهذا الحرج ، انه يبسط المسائل للقارئ تبسيطاً يجعل القارئ يحس انه يستطيع أن يستغنى عن جميع كتابات الفلاسفة بمجرد قراءاته لمصطفى محمود - ولو ان مصطفى محمود أقل شهرة بين الناس ، لتمتع بأسلوبه الجميل العذب السلس أسلوبه الذى يقرب من الشعر فى بعض الأحيان من يهمهم هذا النوع من الكتابة ولانتهى الأمر عند ذلك - ولكن شهرة « مصطفى محمود » بين جمهرة الناس لا يستهان بها وبالأخص بين الشباب المراهق الذى هو نواة مثقفى المستقبل - ان تبسيط الأمور لهذه الدرجة يجعل كلا منهم يحس بأنه فى غنى عن أن يفكر أو يقرأ لأنه فى الواقع قد توصل الى لغز الحياة والموت على يدي « مصطفى محمود » وينتج عن ذلك طبقة من مدعى الثقافة ، كل راض عن نفسه كل الرضا ، مرتاح الى جهله كل الارتياح -

بقى أن أشيد بمجهود الرسام (رجائى) على غلاف الكتاب وفى الرسوم الداخلية ، وان كان هذا ليس مجال النقد الفنى الا أنه مجهود لا ينبغى أن يمر دون ملاحظة وتقدير -

أستاذ فى الحارة

بقلم : محمد سالم

« أستاذ فى الحارة » هى المجموعة الأولى للكاتب محمد سالم . والأستاذ محمد سالم ظاهرة فريدة فى الأدب المصرى . انه يتيم تربى فى ملجأ ، لم يتلق العلم فى المدارس واستطاع برغم ذلك أن يقتحم ميدان الكتابة والأدب . وأثار ذلك إعجاب النقاد حتى أن كل من كتب عنه أفرد لهذه الظاهرة الصفحات وأخذ يحللها ويحلل مدلولاتها الاشتراكية والاجتماعية والنفسية ، فاذا ما بدأ فى الكتابة عن فن الأستاذ محمد سالم وجد الناقد انه لم يعد لديه المكان لاعطاء منه ما يستحقه من تحليل ، فمر على القصص مرورا سريعا خاطفا .

وفى هذا اجحاف بالأستاذ محمد سالم لأن هذه المجموعة التى لا تتعدى ثمانى القصص من أنضج المجموعات القصصية الأولى التى ظهرت فى السوق من الناحية الفنية .

ان المجموعة قدل على أن احسن الكاتب بالحياة احساس فنان ، وقرئ ان هذا الاحساس تصعبه موهبة أصيلة تساعد على التعبير عنه ، ولا بد أن الأستاذ محمد سالم قد قرأ فى

فن القصة الكثير فصقل هذه المقدرة صقلا كلل له نجاحا كبيرا .

ان اختياره للقطعة أو الموقف اختيار يدل على حس مرهف . فقصة «الدبوس» وهى أولى القصص فى المجموعة ليست أكثر من قصة أم تخرج لابنها قطعة زجاج من قدمه بالدبوس المحمى « ولا أوافق الأستاذ يحيى حقى فى تفسيره للقصة ، وفيما يراه فيها من معان دفيئة تتصل بسلوك الأم » فقد استطاع الكاتب أن يرى فى هذه العملية البسيطة كل عواطف الأمومة ، وكل ما يربط الأم بالطفل والطفل بأمه . . . فصور كل شقاء الطفل المحروم الحانى القدمين ، وكل العطف والحنان الذى يخفف من حدة هذا الشقاء . والواقع أن هناك خطورة فنية فى مثل هذا النوع من الحساسية إذ أنها قد تدفع الكاتب الى الرومانسية والى تزييف الواقع ، ولكن الأستاذ محمد سالم قد سلم من هذا الخطر . فالأم قاسية اذا لزم الأمر ، كما ان لها حياتها وأمانيتها الخاصة . والطفل لا يتقبل قسوتها بسهولة بل يتهمها أنها تتعمد إيذاؤه لأنها «متغافلة منه » . فالعاطفة بين الاثنين ليست بسيطة رتيبة ، ولكنها مشوبة بالشد والجذب ، وتصل فى منتصف القصة الى حد التوتر ، وبعد العملية تهدأ النفوس ويسند الطفل رأسه الى فخذ أمه ويسرح كل منهما مع أفكاره — أى فى « الحاجة الحلوة التى قد يأتى بها عم سيد » .

وهذه الواقعية فى النظرة الى الأمور تعطى محمد سالم المقدرة على أن يرى الحياة كاملة .

لقد ذكرتني قراءة هذه المجموعة بما قاله الدوس هكسلى عن ملحمة « الأوديسة » من انها تقص الحقيقة كلها فلا يبكى أصدقاء الموتى على أصدقائهم الا بعد أن يظهروا

غشاءهم بمهارة ويملأوا بطونهم - عندئذ تبدأ ساعة
البكاء .

ولقد اعترض الأستاذ فؤاد دواره فى كلمته عن الكتاب
فى مجلة « الكاتب » على نهاية قصة « مورد رزق » اذ اعتبر
نهايتها هبوطا عن المستوى العاطفى السامى . ولكن القصة
فى الواقع تكمن قوتها فى هذا الهبوط بالذات لأن هذا
الهبوط هو الحقيقة كلها . فالقصة تدور حول شاب جوعان
ومحروم يتزوج بفتاة جميلة تعيش فى يسر ورخاء ، وهو
يكاد لا يصدق الواقع . وتسأله يوم الزواج فجأة ودون
تمهيد :

— يوافقك يوم التلات والسبت من كل أسبوع ؟ فالفتاة
بغى وقد تزوجته لكى يكون لها ستارا . ويواجهه الواقع
المز و أنه لن يستطيع أن يوفر لها مطالب حياتها . ولكنه
شاب حساس صادق العاطفة ، فيتعاها معا على أنه فى
الملحظة التى يستطيع هو فيها أن يوفر لها « لقمة العيش »
ستكون له الزوجة الوفية . وكان من الممكن أن تنتهى
القصة عند هذا الحد من العواطف السامية ولكنها تكون
بذلك قد تحاشت أن تقول « الحقيقة كلها » وهى انه رجل
محروم وانها فتاة جميلة يكن لها نوعا من العاطفة ان لم يكن
الحب . أخرج هذا الرجل ويتصرف تصرف الأبطال فيكون
ستارا لها بلا مقابل . . . غير معقول . . . ليست هذه هى
الحقيقة كلها ، انما الحقيقة كلها فى قوله بعد هذا العهد
« طيب مش ممكن نخلى الحكاية دلوقت كل يوم ثلاث وخميس
وجمعة » فضحكت بصوت مرتفع وأجابت : « علشان
خاطرك خليههم ثلاث أيام » .

هذه هى الحقيقة كلها التى وجد الكاتب فى نفسه

الشجاعة لكي يقولها كاملة بلا تزيف فليس من مهمة
الأدب عدم تزيف الحياة .

ونجد نفس هذا الصديق في قصة «الصحراء» . أن بطل
القصة يترك في الصحراء وحيدا خائفا مع عربة معطلة . .
والقصة تصور التطور النفسى الذى انتهى به الى قهر هذا
الخوف ، لا من الصحراء فقط ، بل من الحياة نفسها - انها تجربة
تحرر نفسا انسانية من خوفها من الحياة . وهو موقف قد
يتطلب البطولة والكلام الرنان عن الحياة والناس والخوف
والشجاعة ، ولكن الأستاذ محمد سالم لم يلجأ لمثل هذه
الألفاظ المجردة والمفاهيم المثالية ، بل جعل التطور النفسى
بسيطا وواقعا لقد اتخذ بطل القصة أول خطوة نحو هذا
التحرر مدفوعا برغبة ملحة فى « أن يقضى حاجة » انها
رغبات الحياة الأساسية التى تدفع الانسان للحياة ، وليست
المثل الرنانة المجردة . . حتى قصته « مسألة أخلاق » حيث
بطل القصة بطل حربى مثلا ، يعوق بمفرده تقدم العدو
وينتهى بالاستشهاد مدافعا عن وطنه ، حتى فى هذه القصة
لم يجعل الكاتب بطله شخصا مصبوبا فى قالب البطولة
المعروف ، يموت فى سبيل الألفاظ الرنانة ، بل كما كانت
المسألة كما يقول عنوان القصة « مسألة أخلاق » أو بتعبير
أصبح مسألة طبع . فالشخصية المرسومة شخصية مغلوبة على
أمرها . رجل أمضى حياته كلها مضحيا فى سبيل الغير . .
كان متعبا من الحياة . . وأول جملة فى القصة هى : «رضاعة
واحدة أو قذيفة . . أى شئ يخلص عليه لينتهى الأمر . .
ويتخلص من هذا العذاب . . » فالمسألة مسألة طبع . .
وموقف . . وحياة ، وهى - مرة أخرى - الحقيقة كلها .

وأعتقد أن هذا الاحساس الكامل بالحياة ما كان لينقل

الى القارئ الا بغمو الكاتب فنيا بحيث يستطيع ان يفصل
فصلا تماما بين التجربة الذاتية والتجربة الفنية ، فلو أنه
فشل في أن ينأى بنفسه عن الحدث - لو أنه فشل في أن
ينظر الى الحدث على أنه شيء لا دخل له فيه شخصيا لما استطاع
أن يعطينا الحقيقة كاملة صادقة . أن كثيرا من ضعف القصص
يأتى من عدم استطاعة الكاتب الفصل بين شخصيته وبين
الشخصية التى يتكلم عنها . ويعظم الله لكم نزيغ الواقع حين
تنظر اليه من خلال النظرة الشخصية البحتة ، وكم تصديق
نظرتنا له لو استطعنا أن نواجهه مواجهة موضوعية . وهذه
الموضوعية الفنية هى التى مكنت الأستاذ محمد سالم من أن
يكتب قصة « الصخر » بهذا الصدق ، وعدم وجودها
تماما هو السبب فى الضعف الموجود فى قصة « أحلام
البنات » .

ولعل أحسن قصة تثبت قوة الموضوعية عند الكاتب هى
قصة « أستاذ فى الحارة » فالأستاذ الذى فى الحارة لا يستطيع
أن يفهم أهل الحارة - بينه وبينهم الكتب الثقافية الأوروبية ،
بينه وبينهم حياة العقل . والكاتب يقف وراءه لا يخلط
بين شخصيته هو وشخصية أستاذه . انه يفهم الحارة ويفهم
أستاذه ويفهم ما يفرق بين الاثنين - فلو انه كتب قصة عن
احساسه هو فى الحارة لما جاءت الصورة كاملة شاملة كتلك
التي قدمها لنا فى قصة « أستاذ فى الحارة » .

وتظهر موضوعية الكتاب بوضوح فى السهولة التى
يتقن بها الكاتب الشخصيات المختلفة - فهو فى قصة
« أحلام البنات » يدخل الى نفوس البنات وفى « الدبوس »
و « يفاوق الانجليز » يدخل الى نفوس الأطفال وفى « أسرار
الغيب » يدخل فى نفس أم شحاتة وأم اسماعيل .

وقصة « أسرار الغيب » ترينا جانبا آخر من أهم جوانب فن الأستاذ محمد سالم ، وهو ما عبر عنه الأستاذ يحيى حقى فى جملة واحدة إذ قال : « ان العنصر الدرامى متوفر فى كل هذه القصص » . ولعل « أسرار الغيب » هى أكثر القصص درامية - فالقصة تعرض لنا عن طريق المشاهد المسرحية تقريرا . فالمشهد الأول فى بيت أم اسماعيل حيث تدور حوادث تعرض علينا المشكلة ، والمشهد الثانى فى الترام ، والثالث فى بيت الأغنياء حيث تواجه أم شحاتة بالفشل والخيبة ولقد استعمل محمد سالم فى هذه القصة طريقة التقابل فى مهارة فائقة . فمحور القصة هو تطور الزمن والتقدم الذى يقضى على الجهل والشعوذة الممثلين فى شخصية أم شحاتة ، ولكن الكاتب لا يقرر ذلك تقريرا . كل ما هنالك اننا نسمع المدياع يقوم بدور المنبه للتطور الذى يحدث فى براعة تامة . تبدأ القصة المديعة ولقد أحسن المؤلف اختيار التفاصيل الدالة على التغيير والتطور . فتتكلم المديعة عن « الفريجيدير » ، ثم نسمع بعد ذلك فى الطريق كلاما عن القنابل الذرية ، كما نسمع أيضا - حتى نعرف الحقيقة كلها - صوت عبد الحليم حافظ .

ووسط هذا تعيش أم شحاتة لا تفهم منه شيئا . انها ضائعة تبحث عن قيم مضت لا لأنها تريد أن تجد ما تفتتت به فحسب ، بل لتجد لنفسها كذلك مكانا فى هذا العالم الجديد . ان أغرب ما فى الأمر بالنسبة لها . « ان الناس لم يضبحوهم الناس . . . كان الواحد منهم لا يطبخ الطبخة الا ويبيعت منها بطبق أو طبقين لجاره . . » أما الآن . . الخ فالكاتب يجعل الماضى والحاضر يتقابلان ، فتتخبط قيم الماضى أمام قيم الحاضر والضحية تموت ولكنها لا تفهم .

... وطريقة التقابل هذه يرجع اليها أيضا المهارة التي
أختيرت بها تفاصيل قصة « أستاذ فى الحارة » اذ ما كان
الكاتب يستطيع أن يرينا التناقض الذى بين الأستاذ وحارته
ان لم يضع الصورة فى مقابل الأخرى بدقة وعناية .

والعنصر الدرامى موجود أيضا فى تطور الحدث التطور
المنطقى الختمى . . فالمشكلة تعرض فى الأول وتتعدد فى
الوسط ثم تصل الى نهايتها المحتومة . ففى « الصحراء »
كان الجزء الخاص برحلة البطل الى الاسكندرية مخصصا
للمرض عقدة الخوف المتسلطة على البطل ، ويصل شرح هذه
العقدة الى ذروته أثناء وجوده بمفرده بالليل فى الصحراء .
ويتطور الحدث نفسيا حتى يصل به عذاب الوحدة الى الرغبة
فى صحبة أى قوم حتى اللصوص الذين كان يخافهم ، ويحس
فى النهاية بالرابطة التى تربطه بالناس وبالحياة . . فيزول
عنه خوفه منهم .

وقصة « أستاذ فى الحارة » تبدأ بعرض المشكلة وهى
عدم تجاوب هذا الأستاذ مع أهل الحى بالرغم من رغبته
الأصيلة فى هذا التجاوب ، وتتعدد المشكلة حين يقع الشجار
بين جاره وزوجته ، ويظن الأستاذ انه باندماجه فى هذه
المشكلة سيزول الحاجز بينه وبين أهل الحارة ، ولكن صلح
الجار وزوجته بطريقة لا يستطيع هو أن يفهمها . . تحدد
بصورة أقوى هذه الفجوة العميقة القائمة بينه وبين أهل
الحارة .

ولا يعنى هذا ان الأستاذ محمد سالم قد وصل الى ذروة
الكتابة الفنية ، ولكن هذه القصص الثمانية تعتبر من أنجح
القصص المصرية والضعف فيها حين يوجد يكون ضعفا فى
الجزئيات لا فى الجوهر . ففى « أحلام البنات » لم يستطع

الكاتب أن ينظر النظرة الموضوعية البحتة ، فجاءت الصورة مشوبة بشيء من الرومانسية . كما أن هناك عدم تناسب فى بناء بعض الشخصيات ، فكيف يكون أول من جرؤ على محادثة البنات أجمل أفندى من الزوار ؟ ثم هذا التجول كان يود أن ينفرد بالبنت وهو ما لا يتفق وخجله الزائد .

ولكن لى ملاحظة على اختيار الألفاظ ، فمثلا المديعة فى أول جملة من قصة « أسرار الغيب » وهى تتحدث عن « الحرية بالكريمة » وأجد نفسى أتساءل ، ما هى الحرية بالكريمة ؟ هل نحن فى برنامج « ساعة لقلبك » حيث نعتمد على المفارقة اللفظية لإثارة الضحك . ان الراديو فى هذه القصة هو رمز التقدم والتطور وليس هنا مجال التندر على برنامج ركن المرأة .

ومثل آخر فى « أحلام البنات » يقول الكاتب ان البنات يراقبن الزوار « رموز العالم الكبير التى تسير أمامهن فى رشاقة » . وأتساءل أهى الرشاقة التى تجذب البنات المحبوسات وراء القضبان أم الحرية والانطلاق ؟ مجرد سوء اختيار لفظ يكون فى بعض الأحيان بمثابة فجوة يقع فيها القارئ فيضعف ذلك من أثر القصة الكلى .

احسان عبد القدوس والرواية ماله وما عليه

أولا : ماله

لعل احسان عبد القدوس هو أكثر كاتب روائى أثارت أعماله الجدل حول نفسها • والمجيب في الأمر أن الأغلبية العظمى من هذا الجدل كان يدور شفها فلم يناقش عمله على الورق بقدر ما أعلم غير الأستاذ يحيى حقى فى كتابه « خطوات فى النقد » • لذلك فان احسان عبد القدوس أكثر كاتب قيم على أساس القيل والقال ، لا على أساس دراسة غير متحيزة لأعماله • ومما لا شك فيه أن روايات احسان عبد القدوس تستأهل مثل هذه الدراسة ويجب أن يزال عنها غبار الاشاعات وتقييم على أساس علمى سليم • عندئذ سنجد ان احسان عبد القدوس مثله كمثل أى كاتب آخر له ميزاته كما له ضعفه •

وأول اشاعة أرى وجوب نفيها بشدة هى اتهام كاتبنا بأنه كاتب جنسى • وانى لأجد صجوبة فى فهم ما يقصده بالضبط مروجو الاشاعة بتعبير كاتب جنسى • ان العبارة على ما أفهم تعنى أن الكاتب يفيض فى وصف العلاقات الجنسية بتفاصيل يمجها الذوق ولا تتطليها مقتضيات الفن • فأولا ان احسان عبد القدوس لا يفيض فى وصف العلاقات

الجنسية . أين هو من كتاب الجنس الذين نعرفهم . انه يستشهد ببلزك في دفاعه عن نفسه (١) . ولكن بلزك أو زولا كان يكتب في القرن التاسع عشر ، أيام كانت بنات الطبقة الراقية ينشئن في الأديرة ولا يخرجن الى الجفلات الا بصحبة رفيقة ما من النبلاء . أما الآن فنحن في القرن العشرين ويبدو زولا في خضر العذراء اذا قورن بكتاب الجنس الجدد . انى عندما أذكر كتاب الجنس أذكر ميلر ونورمان ميلر ، أذكر جونتريجراس وجان جينية . أين احسان عبد القدوس من هؤلاء ؟ انى لم أجد في كل رواياته (وأنا في هذا البحث أقتصر على الروايات) لم أجد الا منظرا واحدا يمكن أن يوصف بأنه جنسى (٢) . والمنظر هو اعتداء حسين باشا شاكرا على زوجة محمد أفندى السيد (شىء فى صدرى) . انه لمن السخف أن يوصف كاتب بأنه كاتب جنسى لمجرد منظر واحد فى كل قصصه . بل ان هذا المنظر مبرر فنيا وموضوعيا . فحسين شاكرا يريد أن ينتقم من شرف محمد أفندى السيد - الرجل الوحيد الذي رفض أن يشتري بالمال ويثبت برفضه هذا ان هناك انسانا استطاع أن يحتقر قيمه . ولم يستطع أبدا أن ينتقم من محمد أفندى السيد فى حياته ولكن بعد مماته استطاع أن يستولى على عائلته وكانت لحظة النصر الكبرى لحسين شاكرا حين استطاع أن يسلب زوجة محمد أفندى السيد شرفها . بل ان المنظر مكتوب بقوة بحيث ما يثار فى

(١) مقدمة النظارة السوداء ، والاستاذ يحيى حقى على حق فى اعتقاده ان احسان عبد القدوس يقصد اميل زولا (انظر خطوات فى النقد ص ١٢٧) .
 (٢) يستثنى من هذا البحث رواية « لآنام » اذ انها تحتاج الى دراسة مقارنة بينها وبين رواية فرانسواز ساجان . وسوف أقوم بهذه المقارنة فى مناسبة اخرى .

القارئ هو احساسه بكرهية حسين شاكر لزوجته محمد أفندى ولمحمد أفندى وهى أحاسيس أبعد ماتكون عن الاثارة الجنسية .

ان دخول الجنس فى الرواية أصبح فى عصرنا هذا أمرا طبيعيا وتكاد لا تخلو رواية من الروايات الحديثة العالمية مهما كان موضوعها من واقعة جنسية . ويحضرنى هنا قصة سيمون دى بوفوار « الكهنة » وهى قصة سياسية اجتماعية تاريخية ولكن لم يخل الأمر من وجود بعض المناظر الجنسية فى مواقف معينة من الرواية . فمن العبث ، بل وانه لرياء أن ينعت احسان عبد القدوس بأنه كاتب جنسى يجب اهمال أعماله بينما نتكالب على قراءة الأدب الغربى ويرفع كتابه الى صفوف الكتاب الأوائل . وعليه لا يمكن اعتبار احسان عبد القدوس كاتبا جنسيا بمعايير الأدب العالمى . ولعل ما يسمى محليا بالأدب الجنسى هو ان عبد القدوس أولا يهتم جدا بوصف مشاعر الفتاة تجاه فتاها ومشاعر الفتى وهو يفكر فى فتاته ثم انه يعترف بأن للجنس دورا فى حياة الفرد — فهو يقول لنا ان حلمى عشيقته (لا شىء يهم) وأن ليلي لا تستطيع معاشرة زوجها وتتخذ من حبيبها عشيقا (لا تطفىء الشمس) . وهو وان كان لا يصف اللحظات الجنسية فهو يصف أحاسيس الأشخاص قبل وبعد اللحظة الجنسية . ولعل الفقرة التالية تمثل خير تمثيل لكتابات احسان التى توصف بالجنسية . والفقرة تصف أول لقاء جنسى بين ليلي وعشيقها الموسيقار فتحى بعد فشل زواجها من عصام (لا تطفىء الشمس) .

ثم مد اليها ذراعيه ، وألقت نفسها بينهما ، ونامت على صدره وأحست انها عادت . .

لم تعد عندما هبطت بها الطائرة الى أرض القاهرة ..
ولم تعد عندما دخلت بيتها ..
ولكنها الآن عادت ..
عادت .. عندما وصلت الى صدر حبيبها ..
وتنهدت فى راحة ..
وخده على خدها
وأنفاسه تتردد لاهثة فى أذنها ..
ثم ..
تحركت شفثاه .. وتحركت شفثاها ..
والتقت الشفاه ..
...

والحياة تترد .. ناعمة .. هادئة .. حلوة .. لا شيء
يقف فى طريقها .. انها لا تدري أين أنفاسها فى أنفاسه
.. ولا تدري أين صدرها من صدره .. ولا تدري أين
جسدها من جسده .. ولا تدري من فك صغيرتها ..
ولا تدري ماذا تعرى من جسدها ، وماذا لم يتعر ..
ذايا ..
رجل وامرأة ..

لم تكن تعلم ان هذا هو الرجل ، وأن هذه هى المرأة
.. وهذا :

فتهمة احسان اذن هى انه يعترف بالحب والجنس ولعل
الذين يتهمونهم كانوا يفضلون أن يتحاشى سيرة الحب والمحبين
وآلا يأتى على لسانه التلميح الى الجنس كأن لا وجود له ..
وهذا طبعاً يخفف اذ أن الحب وعلاقة الرجل بالمرأة على

مختلف الصور كانت دائما أبدا المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ولو تجاهل كاتب ما هذا الموضوع لأفقر عمله فقرا تاما * *

ولعل ما يثير الشائرة على احسان ليس مجرد ذكر هذه الحقائق والأحاسيس بل دقته ومهارته فى وصفها بصورة تمكنه من اثارة أحاسيس القارئ * ولو ان احسان يفتشل فى تجسيد ما يحسه المحبين والعاشقين من عواطف لما ثار عليه الشائرون *

فتهمة احسان اذن تبدو لى فى الواقع نابعة من مهارته كروائى *

- ٢ -

وهذه هى النقطة التى أريد أن أبدا منها ، فان كل ما لاحسان من مميزات يتلخص فى كونه قصاصا ماهرا يملك من فن سرد الرواية ما يمكنه من السيطرة على القارئ بحيث يجعله ينسى نفسه منقادا لما يقص عليه من حوادث ، منفعلا بما تنفعل به الشخصيات يشاركونهم حياتهم الخاصة والعامة بوجدانه وحسه لا بناظرية وعقله *

وأهم ما يعتمد عليه احسان من أساليب فى السيطرة على القارئ هى قدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية ، بصورة مقنعة الى الدرجة التى تجعل القارئ ينفعل بنفسه أحاسيس شخصيات الرواية * خذ مثلا وصفه لأول قبلة بين حلمى وعشيقتة المطلقة تحية (لا شىء يهم) كانت قد أتت الى شقته لأول مرة لتذوق طعامه الذى كان يدعى المهارة فى طهيه وبعد تردد وخفر دخلت معه المطبخ وشاركتة عملية الطهو وبذلك زال عنها حياؤها الأول وأخذا :

يتحدان ويضحكان .. وبار البوتاجاز تفج في
 وجهيهما .. ونار في أعصابهما .. وكتفه
 يصطدم بكتفها ثم يفترقان .. ويده تلمس يدها
 .. ثم تفترق اليدان .. وخفت الحديث بينهما
 .. أصبح بينهما شيء أكبر من الحديث ..
 احساس لا يعبر عنه بالكلام .

واستدارت لتقلب قطعة الشواء .. والتقى
 وجهها بوجهه .. كلاهما ينظر الى الآخر بشفتيه
 .. وتعقد حاجباه فوق عينيه الواسعتين ..
 وشفته الرفيعتان ترتعشان .. ورفعت اليه عينين
 مبهورتين فيهما هذه السخونة كالنار الهادئة ..
 وشفثاها مفتوحتان نصف فتحة .. كأنهما تبتهلان
 اليه ألا يذبها .. ألا يجرحها .. ألا يؤلها ..
 وفجأة جذبها اليه .. أخذها الى صدره .. كلها
 .. كلها .. هنا ستبقي .. هنا ستعيشين .. في
 صدرى .. يا لهفة شوقى الطويل .. وقلبه يدق
 يدق .. كأن الهواء قد فتح كل نوافذه فجأة
 وأخذت الريح تهز ضلفة .. تكاد تنزعها ..
 وهى مستسلمة الى صدره .. تائهة فيه .. ان
 صدره واسع .. لا تدرى أى مكان منه تستقر
 فيه .. والتقط شفتيها المفتوحتين بشفتيه ..
 يقبلهما .. لا ينام فيهما .. يغرق فيهما ..
 يحاول أن يصل منهما الى داخلها .. الى قلبها ..
 ان فى هذا الوصف مهارة ولا شك ، مهارة يجب أن
 نعترف انها من قوة الفنان لا ضعفه . وان ما يجب أن يذكر
 لاحسان ان مقدرته هذه لا تقتصر على وصف المشاعر

الخاصة بالحب الجنسي ، بل تتجاوزها الى التعبير عن الحب
الساذج الجميل الذى ليس فيه التقاء شفاء أو جسد • خذ
مثلا المنظر الذى عبر فيه أحمد الى فائزة عن رغبته فى
الزواج منها • لا يمكن للمرء أن ينقل النص الكامل لمنظر
كهذا ، إذ أن احسان يعرف ان وصف مثل هذا الحب الطاهر
الساذج الجميل يحتاج الى صفحات طويلة • فهو يترك الأثر
الذى يريد أن يثيره فى نفس القارئ يتكون تدريجيا عن
طريق لمحات متعددة متباعدة تتقارب شيئا فشيئا حتى يصل
ببطلته الى لحظة النشوى :

وأحست انها ترتفع الى سماء يملؤها ضجيج محبب • •
ضجيج العوالم

وهن يقرعن الدفوف فى زفاف عروس •

ولقد احتاج المنظر من احسان الى خمس صفحات كاملة
كانت كل كلمة فيها ترمى الى هذه اللحظة وتعبىء أحاسيس
القارئ الى تلك اللحظة الأخيرة - لحظة فرحة فائزة
بحبيبها •

ومرة أخرى يجب أن نذكر لاحسان أن مقدرته هذه
لا تقتصر على التعبير عن العواطف الغرامية فهو قادر على
تصوير أى احساس ممكن أن يتعرض له قصاص • ولعل
خير ما يمثل لنا قدرة احسان عبد القدوس على تصوير
المشاعر البعيدة كل البعد عن الحب هو منظر من « فى بيتنا
رجل » كان احسان يقص علينا آخر مغامرة فدائية لابراهيم
وهى اعتدائه على المعسكر الانجليزى بالعباسية • فجر
ابراهيم أول ثانى قنبلة وبدأ الانجليز يتعقبونه بالرصاص
والكلاب والأضواء الكشافة :

وأخذ يجرى مستقرا فى كل ما يجده فى
طريقه .. وينبطح على الأرض ريثما يلتقط
أنفاسه ..

وهو يحس بقواه تنزف منه .. يحس بصدرة
يطبق فوق رئتيه ، كأنهما سيكفان عن الحركة .

والأضواء تتعقبه .. والنيران .. وطلقات
الرصاص .. سيارات تتحرك بسرعة .. وصوت
صفارات تنطلق وتكاد تمزق أذنيه .. ونباح
كلاب .. انه يكره الكلاب .. يارب .. لمأذا
خلقت الكلاب .. ألا يكفى الانجليز .. والآلام
.. آلام حادة فى كتفه .. وفى ظهره .. وفى
ركبته ..

...

انه لم يعد يدرى أين هو من المعسكر .
لقد كانت خطته تقضى بأن يخرج عن طريق
الجبل ، ويصل الى القاهرة من ناحية حى الدراسة .
ولكن أين الطريق الى الجبل ..

انه لم يعد يدرى .. لم يعد يعرف أين
الشمال ، وأين اليمين ، وأين الشرق ، وأين
الغرب .. تاء داخل المعسكر ..

ولم تعد معه الا قنبلة واحدة ..

والكلاب تنبح من ورائه .

انه يكره الكلاب .. ويخافها .. نعم انه

يخاف .. يخاف الموت .. انه لا يريد أن يموت
.. لن يموت ..

ورفع القنبلة وألقاها بيده اليسرى !
لعل رائحة الدخان المنبعث من القنبلة ،
تضلل أنوف الكلاب ..
وغير اتجاهه ..
ولكنه لم يعد يستطيع أن يجرى ..
ويريد أن يقف ..

ولكنه لا يستطيع .. انه يجرى بقوة
الاندفاع .. ورأسه مدلى على صدره .. وجسده
يترنح .. وقطرات من دمه تتعقبه ..

التعب والخوف من الموت واليأس من النجاة ثم التشبث
بالحياة والمقاومة الأخيرة كل هذا يشعر به القارىء وكأن
حياته هو لا حياة ابراهيم هي التى معلقة بين الحياة والموت .
وأسوق هنا مثالا آخر حتى تتغير الصورة العالقة فى
أذهان الناس من أن احسان عبد القدوس كاتب جنسى .
والمثل من « شىء فى صدرى » . لقد رأى حسين باشا شاعر
الرأسمالى الكبير عادل الشاب الذى يحب هدى واقفا أمام
الباب :

رأيت عينيه ونظرتة ..

عيناه السوداوان كأنهما نهر صاخب فى ليلة
حالكة .. ونظرة شعرت خلالها كأن آلاف من
الناس ينظرون الى .. كلهم شباب ، كلهم
غاضبون ! ..

وأحسست بالخوف ، مر الخوف سريعاً على
قلبي ، دون أن يتوقف ! لحظة جبن .. لم تمر بي
من قبل !

وأسرعت واختفيت داخل السيارة .. كأنى
أهرب .. أهرب من آلاف الناس .. ينطلقون
كلهم من كمين نصب لي .. من عينين غاضبتين
كأنهما بحر صاخب فى ليلة حالكة !

وأحسست بنفسى أتجمع للانتقام .. الانتقام
من آلاف الناس ! وقضيت ليلتى وهذه النظرة
الغاضبة معلقة فوق رأسى .. تطل على من السقف
ومن فوق الجدران ، وأراها بجانبى فوق الوسادة
.. وأضع رأسى تحت الوسادة ، فأراها تحت
الوسادة .. ان هذه النظرة رأيتها من قبل ..
رأيتها فى عيون ناس كثيرين .. ناس كانوا
يلتفون حول سيارتى الكاديلاك الكبيرة ثم يطلقون
على هذه النظرة .. وناس كانوا يمرون أمام
قصرى ثم يطلقون على هذه النظرة .. وناس
كانوا يسمعون عن ثرائى ثم يطلقون على هذه
النظرة .. ناس من الشارع .. كان عيونهم
فوهات مسدسات تطلق الرصاص على صدرى ..
وقد استطعت أن أطفئ هذه النظرة فى عيون
الكثيرين ممن ألحقتهم بشركاتى وأفضت عليهم من
نعمتى ومالى .. ولكن ، هل أستطيع أن أطفئ
هذه النظرة من عيون كل الناس الذين يملأون
الشوارع ؟ .. وهل أستطيع أن أطفئها من عيني

هذا الشاب المتسكع على الرصيف المقابل لعمارة شارع النيل ؟!

وأمثال هذه اللحظات كثيرة في كتابات احسان عبد القدوس وخصوصا رواياته الأخيرة . فهو عندما بدأ يكتب لم يكن يجيد هذا الوصف الدقيق فنجد في (أنا حرة) مثلا أنها تكاد تخلو من هذا النوع من وصف المشاعر بطريقة مجسدة بينما يزداد قوة وعددا في لا تطفئ الشمس . ولعل من أبدع المناظر التي كتبها احسان عبد القدوس بهذا الأسلوب هو الطريقة التي وصف بها موت ممدوح في نهاية لا تطفئ الشمس . وان احسان نفسه يعرف هذا الفرق بين رواياته الأولى ورواياته الأخيرة فهو يقول في مقدمة الطبعة الثانية لـ « أنا حرة » .

« يخيّل الى وأنا أقلب الصفحات ، ان كاتبها آخر هو الذي كتبها . . . كاتبا استعار ذكرياتي واستعار الشخصيات التي عرفتُها ، واستعار آرائي . . . ثم كتب كل ذلك بأسلوبه وفنّه ، لا بأسلوبى وفنّى » .

هذا تفسير احسان عبد القدوس لضعف « فن وأسلوب » أنا حرة ولكن الضعف الحقيقي هو ان احسان عبد القدوس لم يكن يعرف في تلك الآونة كيف يجسم أحاسيس وانفعالات شخصياته بما فيه الكفاية فكانت الرواية مجرد هيكل عظمى لرواية لم يكسها فن ولا أسلوب ، فخرجت هزيلة ضعيفة يكاد كاتبها أن يتبرأ منها . ولما نما احسان عبد القدوس فنيا استطاع أن يجسم كل انفعالات شخصياته الغرامية منها وغير الغرامية واستطاع بذلك أن يتحكم في انفعالات قارئه

فيجعله يشارك في انفعالات أبطاله وهو ما يتحتم على كل كاتب أن يفعله وهو ما يعطى لاحسان عبد القدوس ما له من قوة كقصاص .

- ٣ -

زد على ذلك ان احسان عبد القدوس قادر على أن يضع هذه الشخصيات التي تنفعل وتحس في اطار اجتماعى محدد يصوره احسان - مرة أخرى - بصورة مقنعة بحيث يستطيع القارئ أن يتعرف عليه .

خذ مثلاً الحوار الذى يدور بين المدرسات فى (الطريق المسدود) والحوار الذى يدور بين الأصدقاء الثلاثة حلمى ومحمد وتوفيق (لا شيء يهم) أو ذلك الذى يدور بين الأخوات الثلاث فى (لا تطفئ الشمس) . كلها أحاديث نعرف ان أمثالها يدور فى أمثال هذه الجلسات . والقارئ حين يقرأها يجد نفسه قد انتقل الى الجو الذى تدور فيه القصة ، وتعرف عليه ، مما يسهل عليه عملية الاندماج التى يرمى اليها كل قصاص جيد . .

ولا يكتفى احسان فى وصفه لهذا الاطار الاجتماعى بخلق الجو الذى يعيش فيه أبطاله بل انه فى كثير من الأحيان يجعل هذا الاطار طرفاً ثانياً فى صراع درامى يكون البطل فيه طرفاً أولاً . فلقاء الفرد بالمجتمع ينجم عنه موقف ينتج عنه تطور فى الأحداث .

خذ مثلاً أسرة أحمد زاهر التى لجأ اليها ابراهيم حمدي بعد هروبه من السجن « فى بيتنا رجل » . ان احسان يصف الأب ولبسه وجلسته ثم يتبع ذلك بوصف الأم وجلستها ثم

سامية ونوال * ثم يدق الجرس وتفتح نوال الباب لابراهيم
ان الأسرة هادئة لا تتوقع شيئاً ثم ينبههم دخول نوال الصامت
ويرفعون رؤوسهم ويبدأ الحوار - أسئلة وأجوبة وخوف
ولهفة * والنص طويل لا يمكننى نقله ولكن يمكن للقارىء
الرجوع الى الصفحات ٤٦ - ٤٨ فيجد رد فعل وجود ابراهيم
بالنسبة لكل فرد من أفراد العائلة مرسوما بدقة تجعل
القارىء يعيش هذه المشكلة * مشكلة حلول ابراهيم حمدي
على هذه الأسرة * وينتج عن هذه الأحاسيس المختلفة قبول
ابراهيم حمدي فى البيت * من هذه النقطة يتطور الحديث *
أؤخذ مثلاً المنظر الذى يحاول فيه عادل الشاب الثورى
(شئ فى صدرى) اكتساب ثقة العمال التى فقدوها حين
أشاعت الشركة عنه انه جاسوس * فبعد أن أقنعهم بأن من
حقه الدفاع عن نفسه يبدأ الصراع بين الفرد والجماعة :

- أنا سمعت انكم تقولوا انى جاسوس *

وساد الصمت * * لم يكن العمال يتوقعون أن يواجههم
عادل بهذه الصراحة والبساطة * وأخذوا يتبادلون النظرات
* * وتنحى بعضهم ، وسعل أحدهم سعالاً حاداً * * وطالت
فترة الصمت * * ثم انطلق العامل عبد التواب محمود
الصيخ فى حدة ، وفى غضب مفتعل :

- ايوه أنت جاسوس *

...

وقال الرئيس عبد الفتاح وهو عامل قديم ورع :
الحقيقة الكلام ده سمعناه ياسى عادل أفندى * * وما جنبناش
نصدقك * * انما * * وسكت الرئيس عبد الفتاح *

ومنذ هذه اللحظة بدأ الصراع بين عادل وعبد التواب

الجاسوس الحقيقى يحسمه أقوال العمال المعتدلين حتى يتطور الموقف الى اللخطة التى يتهم عادل فيها عبد التواب بأنه هو الجاسوس الفعلى • وبقلم بارع يصف احسان محاولة عبد التواب التشويش على هذه التهمة وكيف ان العمال أمسكوا به بالقوة وفتشوا شقته حتى وجدوا فى حوزته مبلغ الرشوة الى آخر المنظر كله • كل ذلك فى تسلسل منطقي ينبع من تصارع الشخصيات فيقودك احسان من حدث الى حدث حتى آخر المنظر وانتصار عادل على عبد التواب ورد اعتباره بين العمال فيأخذ بذلك الصراع الأساسى بين حسين باشا شاكر وكل قيم الخير ومن يؤمنون بها (وهو الموضوع الأساسى للرواية) خطوة الى الأمام •

٤ -

ويمكن اعتبار هذه المقسدة جزءا من مقدرة احسان عبد القدوس عموما على « حكاية » القصة ، فانه مهما كانت مقدرة الكاتب على تصوير مشاعر الفرد ومهما كانت مقدرة على تصوير الموقف فان هذا ما كان ليملك لب القارئ ان لم يوضع فى اطار قصصى عام ينسب بالقارئ من منظر الى منظر ومن موقف الى آخر فى سلاسة وانطلاق • وفى هذا احسان استاذ لا يبارى فهو ينقلك فى يسر من منظر الى آخر ومن موقف الى آخر فاذا بأحداث الرواية تسير بك الى الأمام من غير أن يشعر القارئ بأى قلق فى مجرى القصة •

ولم يكن من الصعب على احسان عبد القدوس ان ينتقل بأحداث الرواية فى الروايات ذات الخط الواحد أى تلك التى يركز فيها الكاتب على بطل واحد ويكتفى بسرد الأحداث التى وقعت له من وجهة نظره فحسب مثل : أنا حرة ،

الطريق المسدود ، شئ فى صدرى • فى مثل هذه الروايات يتتبع الكاتب البطل أو البطلة من موقف الى موقف بأن يقص حدثا ما ثم يشرح أثر هذا الحادث فى نفس البطل وما ترتب عليه من تغيير فى حياته فتسير بعد ذلك على وتيرة واحدة : « الى ان كان يوم » يحدث حدثا آخر •

ففى أنا حرة مثلا اتخذت امينة موقفا معينا من الأسرة بعد أن كثر ضربهم لها « فلم تعد تبكى ولا تصرخ ولا تستغيث •• أصبحت تقابل ضربات عمته وزوج عمته فى برود ••

الى أن كان ذلك اليوم الذى قررت فيه الهرب ••

وسارت حتى وصلت الى محطة الترام •••

وهكذا انتقلنا الى مرحلة أخرى من مراحل القصة — الى حدث جديد •

أما فى الروايات ذات الخطوط العديدة حيث تكثر الشخصيات يكاد يكون لكل نفس أهمية أخرى مثل لا شئ يهم ولا تطفئ الشمس فيستعمل احسان عبد القدوس بالاضافة الى الطريقة الأولى طريقة ثانية تكاد تكون فى نفس بساطة الطريقة الأولى • فهو ينتقل من حدث الى حدث بأن يدخل شخصية جديدة فى الحدث الأول ثم ينتقل مركزا السرد على الشخصية الجديدة • فمثلا قد يدور السرد حول أحمد زهدى وذهابه الى نادى الجزيرة ومقابلته مع شهيرة ثم يعود أحمد الى البيب فيجد ليلي مثلا تعزف البيانو وبعد حوار بسيط بين الاثنين يذهب أحمد الى حجراته تاركا ليلي تعزف • يركز احسان على ليلي وعمما كانت تحسه فى هذه اللحظة ازاء فتحي مثلا أو أمها الى آخره وهكذا ينتقل بنا احسان

عبد القدوس الى سرد ليلي وحوادثها دون أن يشعر القارئ
بأن حدثا انتهى وآخر بدأ .

والواقع أن هذه الطريقة تمكن احسان من التحكم فى
أطراف القصة العديدة المعقدة فلا تتبعثر ويصعب على
القارئ الالمام بأطرافها العديدة . فالكاتب بذلك يقدم
عملا متماسكا واضح الأطراف سلسا فى تطوره من حدث الى
حدث يجذب القارئ الى متابعة قراءة القصة فى سر
وانسياب .

- ٥ -

ولا تتقف مهارة احسان فى قص القصة عند هذا الحد ،
فان من أهم مميزات كاتب القصة انه يستطيع أن يشوق
القارئ ويثير اهتمامه واحسان لا تنقصه هذه الميزة .
فهو يبدأ بالاستحواذ على انتباه القارئ ببدايات مشوقة
للغاية . بدايات ترمى بالقارئ فى قلب الأحداث . خذ
مثلا بداية الطريق المسدود :

« كانت راقدة فى فراشها . كل شيء فيها نائم الا عينيها ،
وقلبها » . ولا يسع القارئ أمام بداية كهذه الا أن
يتساءل : من هى ؟ ولماذا هى فى الفراش ؟ ولماذا تسهر
عيناها وقلبها ؟ فيقرأ ليجد الاجابة عن هذه الأسئلة . وعندما
يبدأ احسان عبد القدوس فى سرد أول حدث فى القصة
فهو أيضا حدث مثير معروض بطريقة تشوق القارئ . يبدأ
أحدهم فى طرق بابها ومن حديثه نعرف أنه انسان مخمور
وهى ترفض أن تفتح الباب الى آخر المنظر .

من الطارق ؟ ماعلاقته بها ؟ لماذا لا تفتح له الباب ؟
أسئلة تشد القارئ الى البحث عن الاجابة عليها فيقرأ .

و (فى بيتنا رجل) يبدأ احسان بنفس البداية :

« أحد أيام شهر رمضان . . والساعة الخامسة مساء . .
وكان راقدا فى فراشه بأحدى غرف مستشفى قصر العينى .
غرفة خاصة يقف على بابها جنديان من جنود البوليس . .
..... الخ » .

ولا يقول لنا احسان من هو الا بعد ثلاث صفحات من
ابتداء القصة .

ولعل أهم ما يعتمد عليه احسان فى بدايته هذه هو
أسلوب يمكن تسميته باستعارة تعبير سينمائى (فلاش باك)
Flash Back فهو بعد أن يقدم الشخصية فى موقف ويشير اهتمام
القارئ بها ، يعود بك الى الماضى فيقص لك حياتها أو جزءا
من حياتها . فمثلا بعد أن قدم لنا فائزة (الطريق المسدود)
وحادث هجوم السكير على باب غرفتها أخذت فائزة وهى فى
رقبتها « تستعرض قصتها كما تعودت أن تستعرض كل ليلة .
ان قصتها تبدأ فى خيالها من اليوم الذى وقفت فيه بجانب
والدها وهو مسجى على فراش الموت » . .

ويبدأ احسان يقص لنا حياة فائزة من يوم أن مات
أبوها الى اليوم .

ونفس الشئ يحدث فى كل رواياته - فهو يقدم لك
الشخصية فى وسط الأحداث ثم يبحث عن مدخل يقص منه
ماضى هذه الشخصية .

ولا يقتصر هذا التكنيك على بداية الروايات فحسب ،
فاحسان عبد القدوس يلجأ اليه طوال السرد . فمثلا اذا
ذكر شخصية أخرى من الشخصيات المهمة فى الرواية غير
تلك التى بدأ بها القصة فهو يسرد على القارئ ماضيها

بنفس الطريقة • فمثلا فى (لا شىء يهم) حيث الشخصيات
الرئيسية أكثر من بطل وبطلة يلجأ الى قص حياة كل واحدة
بهذه الطريقة • حياة سناء الأولى تقص على القارئ بهذا
المدخل • ان سناء أحست انها فشلت بعد زواجها من محمد
فى أن يكون لها بيت بمعنى الكلمة • ولنسمع احسان يتكلم:

منذ متى وهذا الحلم (أن يكون لها بيت) يتراقص
أمامها • •

منذ كانت طفلة

• • فتحت عينيها وهذا الحلم أمامها • •

ولم يكن لها بيت أبدا • •

كانت • • النخ •

ونبدأ نعرف شيئا عن حياة سناء الأولى • أما محمد
فقد قص علينا حياته الأولى وهو ينظر الى سناء •

« انها فنانة • • انها رقيقة كالخيال • • طيبة

كأعواد البرسيم • •

جميلة كالوردة • •

وفجأة تذكر أمه • •

ولا يدري لماذا تذكر أمه وهو يفكر فى سناء •

لقد كانت أمه صنفا آخر • •

ومن هذا المدخل يبدأ الكاتب فى سرد طفولة

محمد •

ويحرص احسان عبيد القدوس كل الحرص على أن يكون

هذا المدخل مدخلا سهلا طبيعيا فينتقل بالقارئ من الحاضر الى الماضي من غير أن يشعر ان هنا انتقل نقلة زمنية وان الكاتب يسرخ به حتى يملأ فراغات الصورة من غير أن يضحى بمبدأ التشويق *

- ٦ -

بقيت كلمة أخيرة عن أسلوب احسان عبد القدوس ، فان احسان مهما كانت مهارته القصصية، ما كان ليستطيع أن يصل الى قارئه من غير لغة تجمع بين سهولة التعبير وقوته . فان لغة احسان سهلة بل سهلة جدا ولكنها في نفس الوقت معبرة كل التعبير *

خذ مثلا أية فقرة من فقرات احسان :

وتعجب حلمي من هذا الاحساس العارم بقوته . . لقد قضى ثلاثة أسابيع وهو يشك في هذه القوة . . ثلاثة أسابيع كان يشك خلالها في نفسه . . ثلاثة أسابيع ضاقت خلالها دنياه حتى أحس بنفسه تافها . صغيرا لا يساوى شيئا الا قدرته على تحمل عذابه . . فماذا جرى له . . هل يكفى أن تعود اليه تحية حتى تعود اليه قوته . . هل يستمد قوته من خطيئته معها . .

وهذه فقرة اختيرت جزافا ولكنها كغيرها من الفقرات تحمل خصائص أسلوب احسان عبد القدوس عامة . فهي سهلة القراءة ، اذ ليس بها جملة واحدة صعبة التركيب أو جملة تشعر معها ان الكاتب يتعذب لكي يصل الى قلب القارئ كما انها معبرة جدا اذ ان الكاتب استطاع أن يعبر

عن كل خلجات الاحساس التى يريد أن ينقلها الى القارىء ،
 وذلك بأن يركب جملة بطريقة معينة تمكنه من أن يشحنها
 عاطفيا بمختلف الأحاسيس - وليس هذا بالأمر الهين ،
 فاللغة العربية الفصحى كانت لغة جامدة بمعنى انها لم
 تكن تستعمل لوصف الخلجات الدقيقة لاحساس الفرد
 مثلا - فقد كانت أولا وآخرا لغة اجتماعية جماعية لم
 تطورها الاستعمال الواعى المستمر فصداً • ولما بدأ أهل
 الشام ولبنان فى ترجمة الأدب الغربى فعلوا الكثير فى
 تطوير اللغة ولكن صعب ذلك وجود كثير من التعبيرات
 الثقيلة • وهذا أمر حتمى فان الترجمة مهما سلسلت
 ماتزال تحمل طابع اللغة التى ترجمت عنها فتبدو غير
 طبيعية وكثيرا ما يجد القارىء نفسه مضطرا الى اعادة
 ترجمة تعبيرات معينة الى لغتها الأصلية حتى يفهم المقصود
 تماما • أما لغة احسان عبد القدوس فهى تختلف عن ذلك
 كل الاختلاف • فهو يستعمل اللغة استعمال من طوعها الى
 أمره • انه لم يتأثر بالأدب الأجنبى الى الدرجة التى تجعل
 أسلوبه يبدو مترجما بل هو صحفى تربى على كتابة لغة
 عربية سهلة بسيطة فأمكنه أن يكتب بأسلوبه الخاص •
 السهل المعبر •

ولا يعنى هذا انه لا يستعمل اللغة استعمالا أدبيا ،
 بل بالعكس • ان احسان عبد القدوس باستعماله لغة
 الصحافة فى المواضيع الأدبية استطاع أن يرقى بالتعبير
 الصحفى الى مرتبة التعبير الأدبى • فهو يحرص على ألا
 يستعمل الألفاظ البعيدة ، لا ولا التشبيهات المعقدة ولكنه
 يستند فى خلق الأسلوب الأدبى الى بناء جملة فى تركيبات
 مختلفة تحمل معنى عاطفيا معيناً • • فهو يعتمد على الجمل

القصيرة ذات الايقاع المعين مثله مثل الشاعر الذى يعتمد على موسيقى الشعر أكثر من اعتماده على الصور الشعرية .

كما أن أسلوب احسان عيد القدوس لا يخلو من الاستعمال المجازى للألفاظ ولكنه يمتاز بأن استعماله جرىء جديد وقد يعترض على ذلك أصحاب المفهوم الكلاسيكى للغة (١) ، ولكنى أرى هذا مصدرا من مصادر القوة فى أسلوب احسان ، ان كثيرا من الصور المتوارثة فى الأدب العربى أصبحت مجرد اصطلاحات بلاغية لا تثير فى القارئ احساسا معيناً (كالسعادة والحزن الخ) بقدر ما تثير فيه لذة التعرف عليها بلاغيا . فهى لا تحمل معنى غير بلاغتها . أو بمعنى أوضح يمكن القول بأن القارئ قد اكتسب ضدها مناعة فمفعولها فى نفسه يكون الاعجاب اللغوى ، وبذلك لا تثير فيه الاحساس المطلوب من ألم وحب وشفقة الى آخر ما يريد أن يثيره الكاتب من أحاسيس لذلك نجد أن الأديب دائب البحث عن الصورة الجديدة التى لا يتعرف عليها القارئ فتحدث مفعولها المطلوب فى نفسه ، وماذا وحدها فهو كاتب قوى يمدح ويقدر على قوته التعبيرية .

اليك بعض أمثلة من طريقة استعمال احسان للغة :

« قالت وهى تبتسم فى حنان كأن تضم ممدوح فى ابتسامتها » .

أو « وهز محمود له يده هزة خجلة مرتبكة » .

أو « أغمض شفتيه فى شفتيها » .

(١) يحيى حتى : خطوات فى النقد ص ١٧٣ .

أو « كانت شفتاهما منفرجتين كأنهما في انتظار قادم اليهما » .

بهذه التعبيرات يستطيع أن يحدث في القارئ تأثيرا معيناً وان كان قد يفشل في الحصول على تقدير المجمع اللغوي - هذا استعمال جرىء للغة .

وبعد

أعتقد أن القارئ سيري معنى ان احسان قصاص ماهر يملك الكثير من فن الحكاية وان هذا في الواقع هو سر نجاحه لا كتاباته عن الجنس كما يدعى المدعون ، فهو قصاص أولا وآخرا ويستحوذ على قارئه بفن القصة لا غير .

كل هذا صحيح .

ولكن ..

احسان عبد القدوس والرواية

ثانياً - ما عليه

فى مقالنا الأول عددنا ما لاحسان عبد القدوس من مزايا ووصلنا الى انه قصاص ماهر يعرف كيف يستحوذ على مشاعر قارئه بشتى الطرق فو يعرف كيف يشرح خلجات النفس وكيف يكتب المواقف الحية النابضة وكيف يتحكم فى خيوط القصة المتعددة فيربط بعضها ببعض وماضيها بحاضرها مغلفاً كل ذلك فى أسلوب سهل قوى يصل من خلاله الى قلب قرائه .

وعندما أتعرض لنقط ضعف كتابات احسان عبد القدوس فى هذا المقال أجيد نفسى مضطرة الى وضع هذه الصورة فى اطار يظهرها على وجه يختلف كل الاختلاف عن الصورة السابقة .

ويمكن تلخيص هذه الصورة الجديدة بالقول ان احسان عبد القدوس يستغل مهارته القصصية هذه بطريقة يأبأها على نفسه أى فنان حق ، وانه باستثناء روايتين فقط وعلى التحديد لا شىء يهم ولا تطفىء الشمس لم يستطع كاتبنا بالرغم من مهارته القصصية أن يكتب عملاً فنياً بمعنى

الكلمة • وذلك لأن احسان عبد القدوس للأسف كان يركز كل هذه المهارة فى كتابة مايمكن أن يسمى بالأدب الرخيص •

وتعريف تعبير «أدب رخيص» أمر صعب ويحتاج لشرح طويل • ولكن يمكننى هنا أن أقول انه الأدب الذى ينحرف به كاتبه عن صدق الرؤيا وما يتطلبه ذلك من ضبط النفس الى الدرجة التى قد يشعر معها الكاتب بقسوة الحرمان الى الطريق السهل المقروء الذى يعطى القارئ ما يريد باللعب على ما لديه من عواطف كامنة أو مكبوتة ولا داعى للاسترسال خطابيا فى تعريف الأدب الرخيص ولنلقى نظرة موضوعية على روايات احسان عبد القدوس التى أراها رخيصة ولنبدأ بالطريق المسدود • هذه قصة المفروض أنها ذات مضمون اجتماعى اذ يقدم لها كاتبها بشعار هو « ان الخطيئة لا تولد معنا ، ولكن المجتمع يدفعنا اليها » • ويختار بطلته فتاة يقدمها على أنها مثال للطهر والبراءة — مثال للنبل والنفس الأبية الحائرة • انسانية هى المثل الأعلى للأنوثة مركزة • هذه الصورة التى يقدم بها الكاتب تتعارض مع الواقع الذى يستطيع أن يستشفه القارئ من تصرفات الفتاة • ان كل تصرفاتها تدل على انها فتاة تافهة كل التفاهة ، اذ ليس هناك ما يشغل تفكيرها على الاطلاق غير الرجال ونظراتهم اليها • وما يعجبها من الأدب ليست روايات الفضيلة كما تردد ولكنها روايات الغرام الرومانسية •

ومن المؤكد انها ما كانت لتستطيع أن تقرأ ، بالرغم من ساعات العمر التى كانت تضييعها تحت اللحف تقرأ — قصص منير حلمى أو أشعار شيللى وبيرون — أقول

ما كانت تستطيع أن تقرأ أى كتاب جاد أو حتى قصة مثل
الاخوة كرامازوف ، ولو أنها عثرت على الحرب والسلام
لانتقت الفصول الغرامية وتجاهلت بقية الكتاب * ان بطلة
احسان أكملت تعليمها ولكنى لم أشعر فى أية لحظة من
لحظات دراستها أن أية مادة مما درسته أثارت اهتمامها أو
أفادتها افادة فعلية * ان السبب الحقيقى لوحدة بطلة احسان
هو فراغها الذهنى والنفسى * فهى لا شاغل لها الا البحث
عن الحب وعن حب من نوع معين هو حب الروايات * هذه
البطلة يقدمها احسان على انها فتاة ظلمها المجتمع * وأنا
أتساءل أيلوم احسان المجتمع لأنه لا يخلق رميوات على
مستوى الروايات الرومانسية ؟ كان الأخرى به أن يلوم
فتاته على أفقها الضيق وانحصار تفكيرها فى نفسها الى
درجة مرضية *

ومما لا شك فيه ان هناك فتيات كثيرات لا تختلف
عقليتهن عن عقلية فائزة والصورة التى يرسم بها احسان
بطلته هى الصورة التى ترى بها كل منهن نفسها - انهن
فتيات مراهمات ولكن على الفنان وخصوصا اذا كان كاتباً له
الوعى الاجتماعى والسياسى الذى لاحسان عبد القدوس أن
يبرز بطلته على حقيقتها لا أن يذكى فى المراهقات احساسهن
بأنهن مثاليات مظلومات من المجتمع * واحسان عندما يؤله
فتاته التافهة فهو يشتري رضا كل فتاة تافهة ترى نفسها
فى بطلته - هو يكتب الأدب الأرخص *

وأنا لا أتكلم هنا عن موضوع الرواية كمضمون لا أرى
عنه ولكن تقديم الفتاة بهذه الصورة الزائفة ضعف فنى
بحث * ان احسان يضطر أن يفرض الحوادث فرضاً حتى
يثبت قضية خاسرة * فهو يختار لها أن تعمل مدرسة وهذا

اختيار نابع من عند الكاتب وليس هناك في القصة ما يبرره .
ولكن احسان أراد لها أن توجد في مجتمع يمكن أن يفرض
هو عليها فيه حوادث مثل تلك التي حصلت لها بالمنزل .
أعتقد ان احسان عبد القدوس كان سيجد صعوبة لو أن
بطلته اشتغلت طبية وترى المرض والموت أمامها يوميا ثم
تستمر تشعر بالملل الذي لن يزيحه عنها الا حبيب يقرأ لها
أبيات بايرون وشيللى . فنتيجة للصورة الزائفة للفتاة
يضطر الكاتب الى تزييف الحوادث .

ثم ان هناك صعوبة جمّة في اقناع الكاتب الجاد بفتاته .
فهو ما أن يندمج لحظة حتى يواجه ما أسميه بالمطّب فينزول
أى أثر كان الكاتب بما له من مهارة فن القصة قد استطاع
أن ينميه فيه . . . واليك مثل من مطبات الطريق المسدود :

عند أول زيارة لفائزة الى بيت منير حلمى ، يقدم لها
مشروباً روحياً فتقول :

— أنت كمان يا أستاذ ، فاكرنى زى اخواتى .

واتسعت نظرات التعجب فى عينى الأستاذ وقال :

— ما لهم اخواتك .

— يعنى مش عارف .

— ما عرفش الا انهم ناس طيبين .

والى هنا يمكن للقارئ أن يتقبل الحوار فمنير حلمى
يحاول أن يخدع فتاة بريئة ساذجة ولكن هذه الفتاة ، التى
يعرف القارئ انها ذكية وأنها نجحت الى الآن فى صيانة
نفسها بالرغم من الوسط الموبوء الذى تعيش فيه منذ أن
كان عمرها اثنى عشر عاماً على التحديد ، هذه الفتاة

الواعية الثائرة التي رآته الليلة السابقة مع أختيها وواحدة
منهما تكاد تجلس على حجره وبررت ذلك بأنه يدرس الحياة
الشريرة على الواقع - هذه الفتاة ترد وتقول :

- لك حق .. انت طول عمرك بتكتب عن الفضيلة
والشرف ، وعن الناس الى بيحافظوا على سمعتهم وكرامتهم
.. ما تقدرش تتصور ان فيه ناس غير الي بتكتب عنهم في
قصصك .. ناس يموت الراجل بتاعهم فيموت معاه شرفهم
وسمعتهم و ..

وسكتت لتخرج من حقيبتها منديلا تجفف به دموعا
بدأت تقفز من عينيها *

أنا شخصيا لم يسعنى وأنا أواجه منطلقا كهذا الا الضحك
وبذلك يتحطم أى بناء عاطفى يكون الكاتب استطاع
بمهارته فى فن القصة أن يبينه ، فالقصة اذن تفشل فى
اقناع القارئ الجاد ويقتصر قراؤها على فتيات من سن
معين يردن تغذية أحلام اليقظة ومن هنا تسقط من مرتبة
العمل الفنى *

ولا ينفع هنا الدفاع بأن القصة كانت قصة أولى من
أعمال احسان اذ أن (فى بيتنا رجل) قصة أخرى يمكن وصفها
بأنها أدب رخيص .. ولعل وصف هذه القصة بكلمة الأدب
الرخيص تنزع من عقل أى قارئ أن الأدب الرخيص هو
أدب الجنس * فليس هنالك علاقة حتمية بين الاثنين :
فلا يمكننى أن أطلق على كتابات د. هـ * لورنس وكلها تدور
حول الجنس أدب رخيص بينما أطلق على فى بيتنا رجل وهى
تدور حول الوطنية أدب رخيص *

والسبب أيضا هو الاعتراف • والاعتراف فى رواية
فى بيتنا رجل ليس تزيفاً للواقع كما هو الحال فى الطريق
المسدود • فاحسان عبد القدوس لا يزيف فى هذه القصة
بل يتحاشى دلالات الموضوع الحقيقية - الدلالات التى جعلت
من مضمون فى بيتنا رجل موضوعا عالميا عالجته كتاب كثيرون
فى صور مختلفة - ويركز اهتمامه على الحدث الخارجى على
الحكاية أو ما يمكن تسميته الحدوتة •

ان مضمون فى بيتنا رجل مضمون اركيتيبى Architypal
وهو على التحديد أثر دخول رجل غريب الى مجتمع محدود
ضيق تختلف قيمه عن قيمهم • ويستغل الموضوع فى الأدب
العالمى على وجهين : فاما أن يكشف هذا الغريب عن مواطن
الضعف فى قيم المجتمع الذى دخله ويرى أفراده أنفسهم على
حقيقتها فيقلب حياتهم الرتيبة رأسا على عقب ، أو تهتز
قيمه هو ويرى أن هناك حياة غير تلك التى كان يعيشها
فيبدأ يتحسس طريقه من جديد فى شك وقلق من نفسه •
هذا موضوع قديم وعولج بصور مختلفة فى كثير من الروايات
وكثير من المسرحيات (١) ، وهو موضوع مهما كثرت الكتابة
فيه فهو ما يزال جديدا ، لأن القيم واختلافها بحر لا قرار له
ولأن لكل زمن قيم يمكن أن تناقش على أكثر من وجه •

والواقع ان احسان بدأ قرب النهاية يرى امكانية القصة
بدليل انه خصص الصفحات من ٥٥٦ الى ٦٢٦ لشرح أثر
موت ابراهيم حمدى على كل من الأب والأم ومنى وعبد الحميد

(١) كثير من روايات هنرى جيمس وجوزيف كونراد ومسرحيات تشيكوف وجين أونيل
وبير شيفزر وغيرهم •

ابن عمهم وسامية ولكن هذه كانت نهاية مفاجئة • فأغلب الرواية تدور على محورين :

١ - حوادث نشاط ابراهيم حمدى •

٢ - غرام ابراهيم حمدى ونوال • وبدلا من أن يقدم احسان عبد القدوس الى القارئ التطور الذى سيهز هذه الأسرة نتيجة لاتصالها المباشر بابراهيم حمدى يحدث شيئا فشيئا اننا نقرأ قصة غرام ومغامرات على طريقة جيمس بوند • وحتى اذا قسنا المسألة بالصفحات لوجدنا ان ٥٥٠ صفحة مخصصة للغرام والمغامرة و ٧٥ صفحة على الموضوع الحقيقى الذى يكمن فى الحوادث • ان الأدب الجاد لا يهتم بالمغامرات فى حد ذاتها والا كان أرسين لوبين فى مستوى كتابات دستوفسكى ، كما انه لا يهتم بالغرام فى حد ذاته والا كانت قصص المجلات النسائية فى مستوى مرتفعات ويندرينج وروميو وجولييت • ففى الأدب الرفيع دلالات تكمن وراء المغامرات والغراميات تكون عملية الكتابة ذاتها استكشافا لأعماقها • وهذا ما تحاشاه احسان عبد القدوس والسؤال طبعاً هو لماذا - وقد لمح احسان عبد القدوس امكانية القصة - لم يعطها ما تستحقه من العناية ؟ اما أن يكون احسان عبد القدوس كاتباً سطحياً غير قادر على استكشاف أعماق موضوعه أو - وهذا ما أميل اليه شخصياً - ان احسان عبد القدوس يختار الموضوع الذى سيعجب قراءه ، فهو لا يهتم الا الاستحواذ على انتباه مجموعة معينة من القراء ، القارئ السطحي وهو بذلك يكتب الأدب الرخيص •

والاعتراف فى ثقب فى الثوب الأسود من نوع آخر • ان احسان عبد القدوس هنا يهرب من مواجهة موضوعه

ويختفى وراء راو يجمله مسؤولية قص الأحداث وشرحها ،
بدلاً من أن يجسمها لنا • لقد اختار أحسان عبد القدوس
طبيباً نفسياً يفهم كل شيء ويشرح كل شيء - وهذا طريق
سهل يجعل الكاتب يهرب من أية مشكلة يمكن أن تقابله
فهو بدلاً من أن يترك هذه النفوس تكشف عن خباياها ،
يأخذ الطبيب النفسى يحكى لنا عن العقد النفسية التي
تعانى منها هذه الشخصيات ولعلى أجد نفسى مضطرة لكى
أشرح ما أقصده من الاستشهاد بعملين يعالج كل منهما نفس
الموضوع - مشكلة الشذوذ الجنسى عند المرأة • والعمل
الأول فيلم سينمائى فرنسى رأيته حديثاً والعمل الثانى
مسرحية انجليزية رأيته منذ أكثر من عام (١) لجأ كاتب
القصة السينمائية الى حيلة الطبيب النفسى الذى أخذ يقص
على المشاهد شرحه للحالة من قراءة تقاريره التى يكتبها
بعد مقابلته للمريضة • فيعرف المشاهد ان الفتاة كانت
تحس أن أباهما يفضل عليها عشيقاته وأما كانت تعوض
اهمال الأب بالعشاق فشبت الفتاة غير قادرة على الحب الطبيعى
لذلك نشأ فيها الميل الى الحب الشاذ • ويخرج المشاهد وهو
يعتقد انه يعرف حقائق نفسية عن الشذوذ الجنسى •
والواقع أنه من الناحية العلمية كل الحقائق زائفة ومشوهة
لكى تخدم اخراج فيلم مثل • وهذا هو العمل الرخيص •
أما المسرحية الانجليزية فلم يلجأ الكاتب الى أحد يشرح له
نفوس شخصياته بل جعلها هى تكشف عن نفسها بنفسها •
ان حوادث المسرحية تقع فى مسكن المرأتين فى اللحظة التى
ستطرد العائلة منهما من عملها • فالأعصاب متوترة والخوف
من المستقبل هو المحرك للصراع الدرامى • ومن غير أن
يشرح الكاتب لافى تقارير ولا خطب لا ولا ذكريات الماضى

(١) « الهاربة » و « قتل المریضة جورج » للكاتب الانجليزى •

بأن الحالة كذا وكيت ، ولكن استطاع أن يرى كل متفرج حالة هاتين السيدتين فوعى فى نفسه وروحه كل المشاعر والأحاسيس الغريبة التى تحكم مثل هذه العلاقة الشاذة . ولم يستعمل الكاتب أية معلومات عامة عن علم النفس ، ولا أعرف ان كان قد درس هذه المشكلة من الناحية النفسية دراسة منظمة ، ولكن مما لا شك فيه أنه لمس المشكلة بحسنة وحدسه الغنى - لمسها كما لمس شكسبير الحقائق التى كان يتكلم عنها قبل أن يخترعوا علم النفس ، فتخرج صادقة بصورة لم يصل اليها علم النفس بعد .

بل ان المشكلة الأفريقية ذاتها ، ومشكلة المغتربين البيض فيها وهو مضمون ثقبوب فى الثوب الاسود قد كرس لها الكاتب البولندى الأصل الانجليزى اللغة جوزيف كونراد عدة روايات كل منها تجوب أعماق النفس البشرية التى تعيش فى هذا الوضع الغير طبيعى . وكونراد يستعمل تكنيك الراوى مثله مثل احسان عبد القدوس ولكنه لا يستعمله للهروب من عرض مشكلته . ان الراوى يحل من المشاكل فى فن قص الرواية بقدر ما يعقد اذ عولج فيها . فلا بد من أن يؤخذ فى الاعتبار كشخصية مثله كممثل بقية الشخصيات . بل انه فى يد فنان فى مرتبة كونراد يكاد يكون الراوى نفسه هو بطل القصة . فهو يقص أحداث الرواية ويتفهم من خلالها نفسيات الشخصيات المريضة - ولكن فوق كل ذلك ، ان الأحداث هى تجربته هو النفسية لاكتشافه معنى الحدث . فالراوى ليس متحدثا باسم كونراد بل هو وسيلة لاعطاء بعدا آخر للأحداث . هكذا يكون الاستعمال الفنى للراوى - أما الطبيب النفسى فمجاله السينما التجارية لا الأعمال الفنية الجادة - مجاله الأدب الرخيص .

وهكذا نرى انى وان كنت أدافع عن احسان عبدالقدوس
فى انى لا أرى انه كاتب جنس ، الا انى أرى انه فى كثير
من كتاباته يكتب ما يمكن تسميته بالأدب الرخيص . وذلك
اما عن عمد لكسب قراء معينين أو عن ضعف ناتج عن عدم
مواجهة نفسه وموضوعه بالدرجة التى يتطلبها ما يتعرض
له من موضوعات .

- ٢ -

أما من ناحية التكنيك فصحيح ان احسان عبدالقدوس
يجيد حكاية القصة ، ولكنه مرة أخرى لا يصل الى مرتبة
الفن الحق . بل ان اهتمامه بالسرد الشيق السهل يدفعه فى
كثير من الأحيان الى التضحية بمتطلبات الفن القصصى .

فجميل أن يبدأ احسان القصة فى منتصف الحدث فى
نقطة مهمة فيها . ان هذا التشويق سليم ولكن ما معنى أن
يخجب عنا بعض الحقائق عن عمد ، لا لشيء الا للتشويق
الرخيص . خذ مثلا اللحظة التى قررت فيها ليلي (لا تطفىء
الشمس) الزواج من عصام . هذه لحظة مهمة جدا فى تطور
ليلى النفسى والاجتماعى وكان المفروض مادام احسان
يكتب قصة تهتم بالدوافع النفسية والاطار الاجتماعى الذى
تعمل فيه أن يعطى هذه اللحظة حقها فيتتبع تفكير ليلي فى
هذه اللحظة بالتفصيل ولكنه اكتفى بما يلى :

وصمتت تفكر . . ولم تكن تفكر فى حبيبها
فتحى . . ولا فى الرجل الذى جاء يخطبها . .
ولكنها كانت تفكر فى تحدى أهلها . . ستتحداهم
جميعا . . لن يستطيعوا أن يعذبوها أكثر من
عذابها .

واستمرت تفكر

وارتفعت ابتسامة مأكرة الى شفيتها • •
فكر ساذج برىء ، ثم قالت فجأة :
- أنا حاقابله •

ولا أظن ان الكاتب كان يعجز عن تصوير انفعالات
ليلي وأفكارها فى هذه اللحظة ، فنحن نعرف قدرته على
ذلك ولكنه فى الواقع يضجى بهذه اللحظة فى سبيل
استغلال مبدأ التشويق الى أقصى حد • ان كل قارئ الآن
يريد أن يتتبع القصة ليرى ماذا نوته ليلي ؟ كيف ستتحدى
أهلها ؟ وهكذا يضجى احسان بركن من أركان التطور
النفسى فى سبيل التشويق الرخيص •

ونجد ضعفا مماثلا فى طريقته لعرض ماضى البطل •
صحيح ان هذه الطريقة تدع له فرصة بدء روايته حيثما
أراد كما أنها تساعد فى الالمام بأطراف الرواية الا أنه
فى معالجته لذكريات الماضى أو للماضى نفسه لا يتصرف
تصرف الفنان • لقد عشر احسان على تركيبة معينة أصبح
يستعملها بلا تفكير أو تردد - أصبحت صفة - مسألة آلية
بحته يمكن أن يتعلمها أى صبي ويقوم بها بنفس المهارة
من غير أن تكون له أية موهبة خاصة • فالكاتب لا يحاول أن
يتمثل تجربة الذكرى - لا يحاول أن يسأل نفسه كيف
تتداعى الذكريات فى الواقع النفسى للانسان • ان أدب
القرن العشرين يكاد يكون منصبا على التعمق الى جذور هذه
التجربة - تجربة الذكرى (بروس ، فيرجينيا وولف ،
جيمس جويس ، ويليم فولكنر • الخ) • اننا اذ نذكر
ماضيا ما لا نذكره بتفاصيله كاملة لا ولا نتحكم فى توارده

الذكريات بالترتيب الذى حصلت فيه فى الواقع . فأننا
قد نبدأ نتذكر حادثة معينة ثم اذا بنا نسرح واذا بنا نربط
ما سرحنا فيه بالحاضر ويضيع منا خيط الذكريات . أو قد
تسبق الذكرى ذكرى أخرى أو قد تسقط من ذكرانا حادثة
نكاد لا نذكرها ثم اذا بنا فى مناسبة أخرى نذكر تلك
الحادثة بوضوح كأنها تحدث الآن . الى آخر ذلك من الطرق
العديدة التى نعلم من تجاربنا الخاصة أن ذكرياتنا نتخذها
حزة طليقة لا سيطرة لنا عليها . ولكن احسان يبدأ الذكرى
من أول يوم ثم ثانى يوم ثم ثالث يوم وكأنها ليست ذكرى
على الاطلاق بل حكاية تبدأ من أولها وتتسلسل فى منطق
سهل بسيط الى نهايتها فى الحاضر . خذ مثلاً حلمى (لا شيء
يهم) يتذكر لقاءه بعشيقته تحية :

وألقى حلمى بقطع البطاطس (كان حلمى
يطبخ لنفسه) فى الزيت المغلى ، وبخلق بعينييه
فيه ، كأنه يبخلق فى قلبه وهو يشوى فى النار .
وقفزت أمام عينييه صورة تحية كما رآها
لأول مرة منذ عامين .. انها لم تتغير .. القوام
الملفوف كشجرة الموز .. الخ .

وبعد أن ينتهى من وصف تحية يسرد علينا اللقاء الأول
بكل تفاصيله ثم يقول احسان :

« وانتهى اللقاء الأول بلا موعد .. وظلت
تحية بين عيني حلمى .. لا يستطيع أن يتخلص
منها ..

ومر يومان ..

وثلاثة ..

وتحية لا تريد أن تفارق خياله . .

وفى اليوم الرابع اتصلت به تحية . (ص ٢٤٧)
ويستمر احسان فى سرد الوقائع حتى اليوم الذى
ذهبت معه تحية الى شقيقته وما تبع ذلك من استتباب العلاقة
بينهما (ص ٢٥٧) . عندئذ يقول احسان (أول ص
٢٥٨) :

« وانتهى حلمى من شواء قطعتي الكستليته وتحمير
البطاطس » .

أى أنه من ص ٢٤١ الى ص ٢٥٧ كان حلمى وهو
يشوى اللحم ويحمر البطاطس يتذكر وتنساق ذكرياته كأنه
كاتب يجلس الى مكتبه يفكر وينسق ويكتب .

والواقع ان احسان عبد القدوس يعرف أن الذكريات
تتداخل مع بعضها البعض فهو يقول لنا بعد أن قص علينا
قصة حلمى وتحية من أولها الى آخرها :

« وقام (حلمى) يغسل الصحون ، وذكرياته
مربكة فى عقله ، متداخلة بعضها فى بعض ،
ككرة الخيط المعقدة » . ص ٢٧١ .

فلماذا اذن لم تقدم لنا الذكريات ككرة الخيط المعقدة؟
ولماذا عرضت علينا بهذا التسلسل اللين المريح ؟

ثم ما حتمية البطاطس وطبخها فى الموضوع ؟ ان
احسان كان يمكنه أن يسرد كل هذا عن طريق أى مدخل
آخر بأن يقول : ووقف حلمى ينتظر الأوتوبيس أو جلس
فى مقعد مريح أو سار فى الطريق أو دخل الحمام - فعل
أى شئ فى أى مكان وأخذ يتذكر تحية فليس هناك أية
حتمية فى تدفق ذكرياته على هذه الصورة لأنه كان يقلى

البطاطس • كان من الممكن أن يأخذ من البطاطس مدخلا منطلقيا لذكريات حلمى مع تحية لو أنه بدأ يذكر أول مرة دخلت تحية الشقة لأنها فى ذلك اليوم دخلت مع حلمى المطبخ وشاركتة قلى البطاطس • وهذا كان سينتج عنه تقديم بعض حوادث من قصة تحية على حوادث أخرى وهذا حتما يتطلب من القارئ مجهودا معيناً - ولكن احسان يأبى على قارئه أن يقوم بأى مجهود - انه مرة أخرى يرأى القارئ الرخيص •

— ٣ —

أو لعل احسان لا يريد أن يقوم هو بالمجهود اللازم لكى يقدم العمل بصورة أكثر احكاماً وأكثر مطابقة لواقع الحياة • فالواقع ان سهولة احسان فى كثير من الأحيان يغلب عليها السهولة الصحفية ، فاذا بنا فى عالم أبعد ما يكون عن عالم الفن الأدبى • نجد ذلك حتى فى وصفه لأحاسيس شخصياته فهو كثيراً ما يصف أحاسيس شخصياته فى كليشيهات • مثلاً : محمد (لا شيء يهم) رجل منطلق لا يحسب حساب شيء • • يسير من عماد الدين الى المطرية ولا يشعر بتعب ، يمثل فى فرقة مسرحية ولا يطلب أجراً ، يتقدم اليه شحاذ فيعطيه كل ما معه من نقود ، يدخل الى البار ليشرب وهو لا يشعر بحاجة الى الشراب • هذا الشخص تزوج وأحس بالمسؤولية تضغط عليه فاخفى الى الاسكندرية وهو يشعر بالضيق ويبدأ احسان فى وصف ضياعه :

« كان يذهب الى أماكن كثيرة ، دون أن يدري لماذا يذهب اليها • • وكان يقابل ناسا كثيرين

دون ان يدري ما الذى جمعه بهم ، بل دون أن يعرفهم * * وكان يسير طويلا فى شوارع كثيرة ، دون أن يختار الشوارع التى يسير فيها * * (ص ٥٧٨)

ويتساءل القارئ الواعى : أى هذه التصرفات غريبة على محمد بالذات * هذا فى الواقع هو محمد كما رسمه الكاتب من أول الرواية وحالة الضياع التى يصفها الكاتب هى حالة ضياع أى انسان الا محمد بالذات * ان احسان عبد القدوس بدأ يصف حالة انسان ضائع مجرد من أية شخصية - كليشيهات الضياع - ونسى أن الشخصية التى سيطبق عليها هذا الكلام هذا هو حالها دائما بلا ضياع *

وهذا النوع من الارتجال الصحفى يظهر بصورة أخرى فى روايات احسان * فمثلا نجده وهو يشرح تطور شخصية حلمى (لا شىء يهم) يقلب قلمه كصحفى على قلمه كأديب * وفى فترة من فترات حياته اتصل حلمى بجماعة من مدعى الشيوعية * وأحب نوال أخت صديق له فى الخلية وتكشف له ان أخاها الذى يدعى الشيوعية يأبى على حلمى رؤية أخته عضو الخلية واضطر الى التنازل عن نوال والحادثة حادثة مهمة فى حياة حلمى ولكن احسان ينهى القصة بهذه الجملة :

« كبت حبه لنوال * * وتحمل عذابه فى صبر * * لأنه لم يجد طريقا نظيفا يقوده الى نوال * * (ص ٢٣١)

وهكذا تنتهى المشكلة وكأن نوال ما كانت * حتى من غير أى تعليق من حلمى نفسه على هذه الذكرى حتى ولو لحظة تعجب من أن نوال انتهت من حياته تماما وأصبحت

ذكرها لا تؤلمه أو لحظة مقارنة بين حياته الآن وما كان يمكن أن تكونه لو أن نوال شاركتها الحياة — إذ أن هذا ما يحدث للمرء إذا تذكر تجربة كهذه • ولكن احسان بالرغم من أنه يهتم بالتحليل ويشرح نفسية شخصياته لا يتحرى الدقة في وصف واقع هذه النفس لو وجدت في الظروف التي يختار هو أن يحيطها بها • وهذا كما أرى نتيجة للكتابة السهلة السريعة — الكتابة التي نراها أقرب إلى الكتابة الصحفية منها إلى الخلق الفني •

ويظهر أثر الكتابة الصحفية في قصص احسان في جانب آخر من ضعف قصصه وهو وجود كثير من الخطب والمقالات التي تكون في كثير من الأحيان دخيلة على تسلسل العمل الفني • فمثلا : حين بدأ المهندس حلمى (لا شيء يهم) الاشراف على أول عملية له ، حاول المهندس أن يرشيه • ويشير هذا احساس حلمى بالاهانة ويشعر برغبة في الانتقام • ثم يكتب احسان عبد القدوس :

ولكنه ليس مقاولا واحدا •• ان الفساد بين كل المقاولين ، فكيف يستطيع أن يقضى على كل هذا الفساد • (ص ٢٣٨) •

من أين حلمى أن يعرف هذا • لقد كانت محاولة المقاول لرشوته صدمة له ، وذلك لأنه لم يكن يتصور أن هذا يحدث فمن أين له أن يعلم أن الفساد بين كل المقاولين • ليس بعد • ولكن احسان بصفته الصحفية يعمم وينسى أن التجربة تجربة حلمى وليست تجربته •

والأمثلة كثيرة ولكننا سنقدم هنا مثلا آخر لعله يكفى • اتهم المليونير حسين شاكر في قضية الزنا •• دبر لكشفها

رئيس الوزراء نفسه • وأخذ حسين باشا شاكر ينظر حوله
فى قاعة المحكمة :

أدير حولى عينين مشغفتين • • ولم أكن أشفق على
نفسى • • انما كنت أشفق على القضاء • • وعلى
وكلاء النيابة • • وعلى المحامين • • وعلى الشهود
• • وعلى الجمهور • • بل كنت أشفق على القانون
نفسه • كنت أشفق على مجتمع هزيل ضعيف لم
يعد يملك من أسباب الحياة الا أن يخدع نفسه
• • ان القاضى يخدع نفسه وهو يطبق القانون
• • ووكيل النيابة يخدع نفسه وهو يدافع عن
الأخلاق • • والمحامى يخدع نفسه وهو يدافع
عنى • • والجمهور يخدع نفسه وهو يعتقد أن
الفضيلة انتصرت على القانون • • القانون • •
ليس الا أداة خداع (ص ٩٦) •

هذه الفقرة كلها يمكن أن تصدر عن صحفى وهو
جالس فى صحنه من أصدقائه يقص عليهم الجلسة ، ولكنها
لا يمكن أن تصدر عن الرجل الذى وقع فى الفخ • الذى
نضبه له رئيس الوزراء • قد تكون لحظة وجوده فى المحكمة
لحظة يدبر فيها انتقام أو لحظة — كما قال احسان
عبد القدوس بعد ذلك — يتذكر فيها محمد أفندى السيد
وقيمه الشريفة • وان أحس بتعليق على المجتمع فلا يكون
ذلك بنبرة مشفقة أكثر تحديا واستهتارا • ولكن احسان
لا يريد أن تفوته الفرصة لكى يقول كلمته عن القانون •

وصحيح ان احسان عبد القدوس يتغلب أحيانا على
فقراته الصحفية بأن يجعلها نابعة من نفس الشخصية ،
وذلك كالخطب الموجودة فى نهاية (لا تطفىء الشمس)

حيث كانت تقدم على أنها نابعة من أفكار أحمد زهدى الذى كان قد بدأ فعلاً يفكر ويحس بأحاسيس الصحفي . فقد زاد وعى أحمد بالمجتمع وزادت ثقته بنفسه فأحس بالقدرة على التعبير عن أفكاره فكانت تخرج فى شبه خطاب بينه وبين نفسه يعرف القارئ أنه سيكتبها فيما بعد عندما يحترف الكتابة . ولكن هذا قليل فى قصص احسان والأغلب أنه يفشل فى خلق الظروف التى تجعل الخطبة طبيعية فى الرواية .

- ٤ -

بقيت كلمة أخيرة فى حق احسان عبد القدوس يجب أن يقال ألا وهى أنه يتقدم فى فنه تقدماً محسوساً . فالفرق بين الطريق المسدود ولا تطفئ الشمس فرق شاسع جداً . فان كانت لا شيء يهم ولا تطفئ الشمس تحملان فى نسيجهما معالم الكتابة الصحفية التى تكلمنا عنها ، الا انهما عمالان يفوقان كل أعماله . فلكل بناء فنى مدروس ومحكم له دلالة تعبيرية قوية . ان احسان عبد القدوس فى هاتين القصتين استطاع أن يجعل البناء الخارجى يلتحم بموضوعه التحاماً تاماً فالبناء العام للقصة هو فى واقع الأمر مضمونها .

ونحن نجد هذا البناء الواعى أول ما نجده فى شيء فى صدرى . هنا لأول مرة نرى الكاتب يرسم خطوط الرواية من شخصيات وحوادث ليجسم موضوعه . ان موضوع الرواية هو الصراع بين الخير والشر فى صدر المليونير حسين شاكر الذى مهما كثرت شروره مازال يشعر بشيء فى صدره يقلقه . وبمهارة الفنان الحق جعل الكاتب هذا الصراع النفسى يتخذ صورة صراع خارجى بين حسين باشا شاكر

ومحمد أفندى السيد ثم هدى ابنته بعد موت أبيها • أن حسين باشا شاكر يريد أن يقضى على شرف وعفة محمد أفندى السيد وابنته • لقد أصبحا هما هذا الشيء الذى فى صدره الذى يرفض أن يستريح • انهما رمز لبقايا الخير الذى لا يموت فى قلبه ولو انه حطمهما ، لو انه استطاع أن يشتري ضمير محمد أفندى أو رضاء هدى اذا لاطمئن الى أن آخر شرارة من الخير قد انطفت - اذا لاطمان الى أن هذا الشيء الذى فى صدره لن يكون له قائمة بعد ذلك • وهذا ما لم يستطعه • والحوادث الخارجية للقصة - الحدودية - عبارة عن محاولات حسين شاكر للانتصار فى هذا الصراع • فليس بالرواية أى حدث يحدث ، أى لفنه تقص علينا ، تحدث أو تعقل لمجرد أن الكاتب يريد أن يقص علينا أحداثا بل ان كل حدث له دوره فى عرض المضمون بل انه المضمون نفسه • قصة غرام عادل وهدى ليست حكاية غرام • بل انها امتداد لنفس المضمون ، لصراع حسين شاكر النفسى • ان عادل وحب هدى لها لعنصر يقوى هدى على الصمود ضد محاولات حسين شاكر ، انه خير آخر على حسين شاكر أن يقهره ••

ولعل الضعف الوحيد لهذه الرواية هو عدم ملائمة الاطار الذى اختاره كاتبنا ليقص من خلاله القصة •• المضمون القصة ذاته • لقد اختار احسان عبد القدوس أن يقص قصته فى صورة خطاب يكتبه حسين شاكر وهو على فراش الموت الى هدى ، خطاب يعترف فيه بخطايا • وباختياره هذا الشكل أوقع الكاتب نفسه فى مأزق • والصعوبة تنتج من أن حسين باشا يكتب خطابه فى لحظة نفسية واحدة لحظة ندم لحظة ينتصر فيها الخير على الشر • ولما كان مضمون الرواية هو الصراع النفسى بين الخير والشر

والانحلال التدريجي الذي يدفع بحسين شاكر الى احضان الشر أكثر فأكثر - كان هناك تباين بين احساس المعترف وما يريد الكاتب أن يجسسه من انتصار الشر . واضطر ذلك احسان عبد القدوس الى أن يبدأ كل فصل تقريبا ببضعة سطور عاطفية موجهة الى هدى ييئها حسين شاكر حبه ويطلب عفوها ويسب نفسه ثم ما أن تنتهي هذه السطور حتى تأخذ الرواية مجراها وكان لا علاقة لكاتب الفصل بالشخص الذي يتحدث عنه . فكانت النتيجة ان كل هذه المقدمات كانت « مطبات » تخرج القارئ من اندماجه الكلي مع تطور الرواية وتوجد في نفسه حواجز لقبول ما يقص عليه بالدرجة التي تجعل تأثير الكاتب في نفسه التأثير المطلوب . ولو ان احسان عبد القدوس اختار اطارا غير هذا ، كأن يجعل حسين شاكر يكتب لنفسه أو يفكر فيما آل اليه حاله محاولا أن يفهم السبب وراء نهايته التبعة لتعاشي الكاتب التنافر بين المضمون الذي تكشفه حوادث الرواية والحالة النفسية التي افترض الكاتب انها تملئ على صاحبها حكايتها . **ولكانت شيء في صدرى عملا فنيا ناجعا .**

ولقد استطاع احسان عبد القدوس أن يحقق هذا النوع من النجاح في لا شيء يهم و لا تطفئ الشمس .

ففي القصة الأولى اختار احسان عبد القدوس ثلاثة أصدقاء - محمد وحلمي وتوفيق . وليست الرواية حكاية كل واحد من هؤلاء الثلاثة - غرامياته وأعماله - وان كانت كذلك - بل انها رؤيا للمجتمع ، رؤيا استطاع أن يعبر عنها خلال هذه الشخصيات الثلاث وما يقابلها من أحداث . كان على احسان لكي يصور المجتمع كما يراه أن يقص على القارئ قصة محمد صاحب فلسفة لا شيء يهم ، وقصة

حلمى صاحب المبادئ والقيم وقصة توفيق الذى يعرف من أين تؤكل الكتف • ففى النهاية رأينا كيف تساوى حلمى وتوفيق وضاع محمد فى الوسط ولكنه عاد يقول الجملة التى يكمن فيها مغزى الرواية (لا شيء يهم) - فكان الكاتب يقول لا فائدة - ولا يهمك - كله واحد ، فان تطور هذه الشخصيات الثلاث ونهايتها هو فى الواقع لب الموضوع هو رؤية الكاتب ومن هنا كان تكامل الشكل للقصة - ومن هنا نجاحها من الناحية الفنية •

وفى لا تطفئ الشمس تلعب الشخصيات نفس الدور الايجابى لعرض مضمون الرواية • فليست الرواية هى غرام فتحى ولىلى وغرام أحمد وشهيرة ومحمود ونبيلة • الخ • وان كان هناك من القراء من لم يقرأ غير هذا • ان مضمون الرواية هو النمو الاجتماعى لطبقة معينة من المصريين • ناس تعيش بقيم قديمة بليت تبحث فى تخبط عن طريق جديد للحياة • وهذا التخبط يتمثل أولاً فى شخصية أحمد رب العائلة الصغير • ان أحمد هو نفسه هذا المجتمع الحائر ، لا يعرف أين الصواب وأين الخطأ ، والذى لا يجد طريقه الا بعد تجارب متباينة بل وصدمات عنيفة - يكتسب خلالها ثقة بنفسه ويجد محكاً لتقديره للأمور فيستطيع أن يقود مركبه الصغير الى بر الأمان • ولقد قامت بقية الشخصيات بمثابة الأعمدة لهذا البناء الروائى • فلىلى وفيفى تمثل كل منهما كل نوع من أنواع التحفظ الناتج عن الوضع الاجتماعى غير الناضج للأسرة : لىلى بالخطأ المتهور المؤذى لها ولكل من حولها ، وفيفى على نقيضها بتزمت شديد لا يقل خطورة عن تهور آختها • ونبيلة فى الوسط - هى الضوء الذى ينير الطريق لأخيها فى خجل لا تنقصه الثقة • أما ممدوح فيذهب ضحية هذا التخبط • ان كل ما يحدث لممدوح

ولاخواته البنات يدفع بمجتمعه وبأخيه فى طريقة النمو الاجتماعى المطلوب . فليس فى القصة حدث - الا ونابع من مقدمات الرواية وشخصياتها ومؤديا الى نتيجتها : نابع من وضع الأسرة الذى يمكن أن يوصف بأنه مراهقة اجتماعية ، ومؤديا الى نموها وخروجها الى مرحلة النضج الذى تحل فيها مشاكلها . فليس هناك «حدوتة» بالرغم من كثرة الحوادث بل هناك حدث واحد يتطور الى نهاية حتمية .

ان احسان استطاع فى هاتين الروايتين والى حد ما فى شىء فى صدرى أن يصل الى نضج فى البناء القصصى يرفعه من مرتبة الأدب الرخيص الى كتابة الرواية بمعنى الكلمة . فياحبذا لو أعطى لهذه المقدرة التامية من العناية والوقت ما يمكنه من قهر هذا النازع فى صدره الذى يدفعه الى الكتابة السهلة الصحفية - الكتابة الموجهة الى جمهور بسيط يرمز بالحدث المنير لا بالعمل المتكامل اذ أنه بالرغم مما وصل اليه فى هذه الروايات من قوة فمزال ينقصها الكثير من الصدق فى بناء تفاصيلها التى بدونها يبدو العمل كالثوب الجميل الممزق .

مأساة جميلة

كتب الأستاذ الشرقاوى مسرحيته « مأساة جميلة » ومثلت على المسرح ثم قام النقاد فهاجموا البناء المسرحى لمأساة جميلة وكانوا فى هجومهم يقيسونها بمقاييس ثابتة عن أسس المسرح الدرامى والتراجييدى منه بالذات . فسمعنا اتهامها بعدم تعميق الشخصيات واتهاما بعدم وجود صراع نفسى فى الشخصيات وعدم وجود صراع درامى داخلى ، وغير ذلك مما نعرفه عن أصول التراجييدى . لعل للنقاد عذرهم ، فالمؤلف كان يكتب محاولا أن يفرض هذه المفاهيم الثابتة على عمله ، فسمى مسرحيته « مأساة جميلة » وتكلم عن الخطأ الصغير ، وحاول أن يرينا نماذج للمضعف البشرى ، أى باختصار حاول أن يفرض مقومات المسرح الشكسبيرى على مادته . فان كان الأستاذ الشرقاوى قد أخفق من ناحية الشكل فلا يرجع ذلك لأنه لم يطبق مفاهيم المأساة — كما ذهب النقاد — بل على العكس لأنه حاول فرض هذه المفاهيم .

لقد فرق الدكتور لويس عوض فى مقاله بين البطل التراجييدى والبطل الملحمى ، ولا أعتقد أن هناك من يعترض على فهمه لطبيعة كل من البطلين ، ولكن لا أدرى

لماذا تجاهل الدكتور لويس وجود نوع جديد من المسرحيات. بطل ملحمى ، لا تردد فيه ولا ضعف ولا خطأ بسيط ، بل لا تطور ولا تغيير فى الشخصية . والصراع الدرامى صراع خارجى كصراع الملاحم . والقضية التى يدافع عنها البطل. والتى تبرز خلال البطل وتصرفاته ليست بحاجة الى اثبات . فهى قضية صراع العدل ضد الظلم أو صراع الفرد ضد سالبى حقوقه ، أو صراع الخير ضد الشر - وكلها قضايا لا تتبلور خلال الحدث الواحد الذى ينمو ويتطور ويصل الى ذروته خلال صراع درامى متشابك تكون نهايته تحطيم البطل نتيجة لضعف فيه - فتكون المأساة ، بل ان القضية فى هذا المسرح تتبلور - كما فى الملاحم من خلال التكرار .

ويكون السؤال التالى . لماذا اذن يتخذ هذا الموضوع المسرح مجالاً له ؟ ولماذا لا تكتفى بالملحمة ؟ والاجابة بسيطة. فعصر الملاحم قد مضى وأصبح المسرح هو المكان الوحيد الذى يجتمع فيه القوم للاستماع الى الشاعر ، فأصبح على الشاعر اذن أن يجد الشكل الفنى الذى يستطيع أن يقدم موضوعه من خلاله واهتدى الى هذا الشكل برتولد برخت. (١٨٩٨ - ١٩٥٦) حين استخدم طريقة التكرار الملحمية - كالمشهد الواحد يرينا القضية كاملة بكل مقوماتها ، ولكنه يتكرر ، ويكون هذا التكرار النمطى هو النموذج الذى يحدث الأثر المطلوب فى المشاهد . فمثلاً فى مسرحية « الأم شجاعة » نجد الأم رمزا للشجاعة تقاوم المجتمع الرأسمالى الغاشم فتتنهزم ، وفى المشهد الثانى تقوم لتجول جولة أخرى وتنهزم ، ولكنها تقوم مرة أخرى . . . وهكذا . . . ومع كل مشهد يزداد احساسنا بالحسرة على هذه الأم كما يزداد ايماننا بأنها لن تنتصر على هذه الظروف القاسية ، ومع ذلك يزداد اعجابنا بشجاعتها . وحتى يسدل الستار تكون

الأم لاتزال فى نضالها اليأس الذى تغوضه دون أن تعرف اليأس فيعمق احساسنا بالمأساة أو بالفجيعة ان أردت - حتى لا يختلط فى أذهاننا المعنى الفنى لكلمة مأساة بالواقع العاطفى الذى تتركه المسرحية فى نفوسنا .

ولا أدري ان كان الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى قد قرأ برخت ولكن مضمون مسرحية « مأساة جميلة » وهو يطولة أهل الجزائر أمام بطش المستعمر الفاشم ، وعدم تكافؤ الفرص بين جانبى الصراع ، وعدالة القضية التى لا يختلف عليها اثنان ، كل ذلك كان يتطلب شكلا دراميا مثل الدراما الملحمية .

والواقع ان كل ضعف فى هذه المسرحية كمسرح نتج عن محاولة الباسها المفهوم الكلاسيكى للمأساة .

وهنا أوافق الدكتور لويس عوض على انه ما كان يجب أن تحدد بالذات شخصية « جميلة » لا لأنها على قيد الحياة - فهذه مسألة ذوق اجتماعى فحسب - ولكن لأن هذا النوع من المسرح يتطلب نوعا من التجريد . فصراع البطلة رمز مجرد للصراع القائم فى كل مكان من الجزائر فلا يجب اعطاؤها أهمية فردية . والواقع ان اختيار الفتاة بطلة بدلا من الفتى يخدم المسرحية شكلا ومضمونا ، فهو يظهر تقسوة المستعمر وعدم مراعاته للقيم الشريفة ، كما يؤكد عدم تكافؤ الفرص فى هذا الصراع .

والواقع ان التجريد من أهم صفات نسيج الدراما الملحمية . فالكاتب يبتعد عن الواقعية متعمدا ، ويعالج المشكلة من حيث هى مشكلة مجردة . شعب ضعيف أعزل ومع ذلك يرفض أن يكون عبدا . يالها من قضية عادلة . انه ينهزم المرة بعد المرة ولكنه لا ييأس ، ويبدأ النضال من

جديد المرة بعد الأخرى * هذا هو النمط الذى حاولت.
المسرحية أن تتخذ شكلا لها - بالرغم من الشرقاوى -
فحادثه القطار ثم موت أمينة ، - حادثه المخازن ، ثم مجزرة
القصبة - حادثه الحان ثم انهزام هند - المحاولة الأخيرة
وسقوط جميلة - محاولة المحامى وفشله - محاولة جاسر
انقاذ جميلة وفشله - وفى كل مرة ترفع الرؤوس ويبدا
النضال من جديد *

والضعف الذى تسرب للمسرحية جاء من محاولة ربط
هذه الحوادث نفسيا فى شخصية جميلة وجاسر - ثم محاولة
اعطاء هذه المشاهد واقعية تفصيلية *

ان محاولة تجسيم مسرحية القصبة على المسرح كانت
أشبه بالمهزلة * وكذلك منظر الحان والضباط الذين يشربون
ونساء الهوى وما الى ذلك * فليس المهم أن تعرف تفاصيل
هذه الحوادث بل المهم أن تعرف انها وقعت وكفى *

واتهم النقاد الشرقاوى بأن شخصياته متشابهة - وأقول
يا ليتها كانت أكثر تشابها ، يا ليتته تجاهل شيئا اسمه رسم
الشخصيات * ان هذه الشخصيات ليس لها أى دور تقوم
به الا النضال ، والا أن ترمز للبسالة ، فأى تفاصيل أخرى
تضعف الصورة العامة للمسرحية * ان من يطلب شخصيات
مرسومة فى مثل هذا الموضوع كمن يطلب الى بيكاسو أن
يضيف بعدا ثالثا أو ظلالا الى صوره *

أما عن الصراع الدرامى فينخيل الى أن الشرقاوى كان
يوشك أن يكتشف نوعا من الصراع الدامى غاية فى
الروعة لولا أنه أضعفه بمفهومه للبطل الشكسبيرى * ان
الصراع فى هذه المسرحية - من الوجهة الموضوعية - هو
الصراع بين جبهة التحرير وقوى الاستعمار الفرنسى *

وكان هذا الصراع يستمد قوة الدفع من صراع درامى فرعى
 فى جبهة التحرير . كانت جبهة التحرير كأنها شخص واحد
 اذا ضعف هذا زوده الآخر بالشجاعة واذا ضعف الثانى وجد
 الثالث ينفخ فيه الشجاعة . هذا هو الصراع الداخلى
 النفسى فى روح هذا المجموع الواحد - جبهة التحرير
 لا تضعف الا لتقوم مرة ثانية وتبدأ الصراع من جديد .
 والواقع ان اختيار الشعر لكى تكتب به هذه المسرحية
 أمر واجب ، فالشعر من أهم مقومات المسرح الملحمى . فما
 كان المسرح الواقعى يحتمل تلك القصائد فى الرثاء أو
 الاشادة بمثل الحرية أو هجاء الظلم - وكلها قصائد ليست
 درامية ، قصائد لا تدخل الى النفس كقصائد كورنى
 وراسين ، ولكنها تتكلم عن المثل المجردة - عن الانسان
 المعذب عن الأمل فى الحياة الحرة . ان القصائد أشبه ما تكون
 بالترتيلات ، يستطيع أن يقولها هذا أو ذاك - فالمشكلة
 واحدة بالنسبة لكل فرد - والفردية منعدمة فى قضية
 الجزائر .

والخلاصة انه ليس هناك موضوع يصلح للمسرح وآخر
 لا يصلح له ، ولكن يجب أن نجد الشكل الذى يحتمله الموضوع
 ولا نفرضه عليه .

بقيت كلمة أخيرة عن التجربة الخطيرة التى تسمى
 «المسرح الشعري» فمنذ أواخر القرن التاسع عشر والشعراء
 يبحثون عن الشعر الدرامى ، الشعر الذى يستطيع أن يسمو
 بالمسرحية عن مستوى النثر ، ومع ذلك لا يعوق الحركة
 الدرامية ، ولا أعتقد ان فى العالم الغربى من استطاع أن
 يصل الى هذا المثل غير قليلين جدا منهم بيتس ، وبرخت ،
 وماكليس .

وأضيف بلا تردد اسم عبدالرحمن الشرقاوى ولا أقصد
هنا القصائد بل الشعر فى الحوار العادى • لقد وجد الشعر
السلس السهل المرن — حتى انك كنت تسمعه بلا مقاومة ،
أو على الأقل من غير احساس واع بأن الكلام شعر ، ومع
ذلك كانت له كل مقومات الشعر من موسيقى وجرس ووزن
تؤثر فى المشاهد التأثير المطلوب ، فوصل الى المثل الأعلى
فى الشعر الدرامى ، وهو الكلام المؤثر الذى لا يعوق الحركة
ويعمل فى نفس المشاهد دون وعى منه •

هيدا جابلر

ان « هيدا جابلر » من المسرحيات التى كتبها « ابسن » وهو فى أوج عظمته ولعل أكبر دليل على ابداعه فى هذه المسرحية هو غزارة المعانى التى يجدها القارئ فى سطورها . ولقد أنصف الدكتور « على الراعى » فى مقدمته اذ جعلها تحتوى على ملخص علمى شامل لكل النظريات النقدية التى تناولت « هيدا جابلر » بالشرح : فىرى فيها أحدهم انها دراسة نفسية للمرأة الحبيسة ، المكبوتة العواطف ، ويرى آخر أنها دراسة لامرأة شاذة جنسيا وعاطفيا ويرى غيره أنها دراسة لامرأة تنتمى الى طبقة اجتماعية معينة تموت وهى ترفض أن تتنازل عن هذه الطبقة « كما انها قد تكون دراسة للقصة » القديمة - قصة الزوج والزوجة والعشيق الجديد والعشيق القديم وروعة المسرحية تكمن فى أن كل هذه المعانى موجودة فيها ولا يلغى منها المعنى الآخر - بل كلها مجتمعة فى آن واحد .

ولعل لى رأيا آخر فى مسرحية هيدا جابلر أحب أن أضيفه على مقال الدكتور « الراعى » فأرى أن هيدا جابلر -

وهي تجسد « مسز الفستد » فتصدق أمامها وتقول عنها : اذن فقد لعبت أصابع تلك الصغيرة الجميلة الحمقاء بمصير انسان • ان « هيدا » تفقد سيطرتها على نفسها تقول « لمسز الفستد » :

هل تظنين اننى يمكن أن أصل الى شيء ؟ أوه - لم تستطيعى أن تتخيلي مقدار فقرى وانت التى جعلك القدر بهذا الثراء •

وتقبض عليها بعنف بطريقة تخيف « مسز الفستد » والفقر والثراء النفسى هنا طبعاً هو الفقر النفسى ان « مسز الفستد » فى الواقع هى المحك الذى يجب أن نفهم به « هيدا » وهنا اختلفت مع الدكتور « الراعى » فى فهمه لشخصية « مسز الفستد » اذ يقول :

« يصورها ابنن تصويراً هستيرياً يجعلنا نسخر منها ولا نتعاطف نحوها قط ، ثم هو الى جوار هذا يجعلها امرأة ضعيفة القياد • تبيع نفسها لزوج عجوز لتجسد لنفسها وظيفة ثم تهرب مع رجل لا هو يقل عنها ضعفاً ولا هو يحبها » •

ان « مسز الفستد » تبدو ضعيفة القياد ، أمام شخصية « هيدا » القوية ، ولكنها فى الواقع أقوى من « هيدا » فهى حين تزوجت الرجل العجوز كانت تبحث عن مأوى وحين تم لها ذلك اتخذت من أطفاله أطفالاً وتحملت مسئولية اختيارها حتى النهاية - حتى واجهتها نقطة اختيار أخرى وهى حبها « للوفبورج » هذه المرأة « الضعيفة استطاعت أن تجعل من شخص منحل انساناً وكاتبة • وكرست حياتها له حتى استطاعا هما الاثنان أن يتما عملاً رائعاً أحس أمامه « تسمان » زوج هيدا بالغيرة ثم انها لم تهرب منه بل تبعته

لأنقاده • مثلها فى ذلك التاريخ مثل « سولفيج » التى
أنقذت فى النهاية « بيرجنت » بحبها • الواقع أن « هيدا »
هى أضعف الشخصيتين •

وموقف « هيدا » من لوفبورج هو النمط الذى تسير
عليه حياتها فتتكرر العملية مع « تسمان » لقد تزوجته
بلا رغبة حقيقية فى الزواج منه ولو أنها التزمت بهذا
الزواج لحقت ذاتها كزوجة وأم ولكنها ترفض أن تندمج
فى عمله أو تندمج مع عائلته ، ترفض حتى قبول الواقع
المادى الذى تعيش فيه فقد كانت هى وزوجها يعتمدان على
وظيفة « تسمان » الجديدة ولما أصبحت هذه الوظيفة مهددة
وقفت موقف المتفرج لأن ذلك « أمر يخص تسمان - أليس
كذلك ؟ تقول هذا للقاضى « براك » ثم تضيف اننى لن
أضيع لحظة فى التفكير فيها » •

وهذا أيضا موقفها من القاضى « براك » حين عرض
عليها فكرة الثالوث لم تعارض فى أول الأمر ولم نشعر أنها
ستعارض على قبوله عشيقا ولكن حين بدأ هذا الاقتراح
يتخذ شكلا جديا ثارت « هيدا » على الوضع لأنه سيهدد
حريتها •

إن العمل الإيجابى الوحيد الذى قامت به « هيدا » هو
الانتحار وهذا هو أكثر أشكال الإيجابية سلبية فهى مازالت
تهرب من مواجهة الحياة بعد أن رأت كيف أن « مسز الفستد »
ستحل محلها وستنقذ زوجها لأنها قادرة على أن تنسى ذاتها
فتحقق بذلك ذاتها من جديد أما هى فالتريقة الوحيدة
لتحقيق ذاتها فهى اثبات حريتها فى قتل نفسها •

إن هيدا تسأل :

« آية لعنة تلك التى تجعل كل ما ألمسه يفسد مضحكا
ورخيصة ؟ » •

والجواب هو الأنانية والذاتية المطلقة وهو نفس الجواب
الذى أجابه « ابسن » فى مسرحيته « بيرجنت » ولعل بقاء
« هيدا جابلر » بالمنزل وعدم خروجها - المنزل الذى لم
تكن تحبه ولكنها اختارته يرمز لهذه الذاتية • انها لا تتحرك
من مكانها ، وتريد الكل أن يأتوا اليها ولكنها فى الواقع
تفقد الكل • وحين تموت « هيدا » معتقدة أنها حققت
ارادتها تنتهى دون أن تخلف وراءها أثرا أو ذكرى •

بقى أن أقول كلمة عن الترجمة التى هى ولا شك جيدة
جدا وان كان لى اعتراض واحد خاص بترجمة كلمة Well
الى كلمة « حسنا » • ففى الواقع هذه الكلمة صعبة الترجمة
للاية اذ أن معانيها تختلف باختلاف معنى الجملة التى قبلها
أو التى بعدها • فمثلا تعبر « برتا » الخادمة عن خوفها من
السيده الجديدة فتد « مس تسمان » قائلة : أوه - حسنا -
قد تصادفين أشياء قليلة أول الأمر » •

هذا ومنذ سنوات بعيدة كتبت عن المجموعة القصصية
الأولى للأستاذ عبد الرحمن الخميسى وكان مما قلته عنه •
ان هذا الكاتب يكتب وكأنه يمثل • • ولقيت عبد الرحمن
بعد ذلك فقال لى ما معناه : انك وقعت على مفتاح شخصيتى
فان التمثيل هوايتى الأولى وميلى اليه يمتزج بدمى •

وبعد هذا اللقاء بعام ألف عبد الرحمن الخميسى فرقته
التمثيلية ، ولعله ألفها قبل ذلك وقدم أعمالا مسرحية
ناجحة قام فيها بدور المخرج ، ومثل فيها وألف لها وشاهدته
على المسرح ، وأعجبت بتمثيله وفى الوقت نفسه أشفقت
على صحته •

ولقد فرحت بعد ذلك بمجموعته القصصية الجديدة
« البهلوان » التي ظهرت فى سلسلة الكتاب الذهبى، وأخذت
فى قراءتها فوجدته لا يزال يكتب القصص وهو يمثل
شخصياتها ويندمج فى دوره مع كل شخصية يرسمها حتى
يكاد القارئ يحس ويسمع الأصوات .

فترى ان « حسنا » هنا تعنى شيئاً والواقع ان الكلمة
تعنى على كل حال أو « ما لنا حيلة فى ذلك » أو سرى عنك .
وفى جملة أخرى تعلق « مس تسمان » على طول
الرحلة التى قام بها تسمان فيرد هذا قائلا :

« حسنا قد جعلتها جولة . . فالكلمة هنا تعنى « فعلا
مثلا أو » وماذا فى ذلك » وقد نجد الكلمة تعنى « نعم » أو
تعنى ما نعبر عنه بالعامية بقولنا طيب بل انها فى كثير من
الأحيان تكون مجرد صوت لا معنى له . والسؤال هو لماذا
يلتزم المترجمون عادة ترجمة الكلمة « بحسنا » لماذا لا يحاولون
أن يترجموا معنى الكلمة بالرجوع الى ما حولها من معان
أو لماذا لا تسقط من الترجمة فى بعض الأحيان ؟

هذه طبعا كلمة واحدة ولكنها مشكلة فى الترجمة
فعلا . أما ما عداها فسلس ممتع ولا شك أن « هيداجابلر »
فى هذه الترجمة وبهذه المقدمة تحفة يجب أن يضمها كل
إنسان الى مكتبته .

ريتشارد كو

ايونسكو من مجموعة كتاب ونقاد

ظهر ضمن مجموعة « كتاب ونقاد » التى يصدرها
تشارلس سنو وشقيقه دايتشنر كتاب عن يوجين ايونسكو .
وايونسكو يعتبر كزميله صامويل بيكيت رائدا من رواد
المسرح الجديد الذى يسمى فى فرنسا « مسرح الطليعة » .

والكتاب دراسة كاملة عن هذا الكاتب الذى استطاع
أن يحطم كل المفاهيم المتوارثة عن المسرح وامكانياته
وجودده وأصوله . والكتاب يتبع أسلوب هذه المجموعة
نفسها اذ يقدمه أستاذ متخصص فى الموضوع هو ريتشارد كو
أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة ليدز . وتراعى هذه المجموعة
تبسيط المادة بصورة لا تنفر منها القارئ الذى يريد
التعرف على هذه الشخصيات الحديثة كما تراعى الدقة
العلمية فى الهوامش . ولعل من أهم ما بالكتاب تلك القائمة
التي تشمل بيانا بكل أعمال ايونسكو وكل ما كتب عنه فى
المجلات والكتب وكذلك أسماء بعض الكتب التى صدرت
عن كتاب مسرح الطليعة أو عن المسرح نفسه .

والكاتب يركز اهتمامه على شرح مسرح ايونسكو

فيحلل هذا النوع الغريب من المسرح بطريقة منطقية سليمة
ويسوغ ما قد يبدو شاذا - بل في بعض الأحيان جنونا -
من كتاب هذه المدرسة عامة وايونسكو خاصة .

وذلك في محاولة لشرح الترابط التام بين هذا الشكل
المسرحي الجديد ، الذي قد يبدو في أول الأمر فوضى شكلية
تامة . وبين المضمون النفسي والفلسفي لهذه المدرسة
الجديدة .

في أول فصل من فصول الكتاب يحاول الكاتب أن
يشرح « المسرح الجديد » على ضوء نظرية أيونسكو في
المسرح . لقد كان المسرح السائد قبل مدرسته هو المسرح
الواقعي . ويقول أيونسكو ان تعبير « المسرح الواقعي »
يناقض نفسه . فالمسرح في ذاته عملية ايحاء فني والمسرح
الواقعي مبنى على مهارة الكاتب في أن يوحى للجمهور بأن
ما يراه أمامه من واقع حياته ولكن أيونسكو يرى أن المسرح
الواقعي يحد نفسه بالواقع الخارجى للحياة وهو يعتقد ان
هذا الواقع ليس الا جزءا معدودا جدا من واقع الانسان ،
بل انه تشويه كبير لهذا الواقع . اذ انه يركز على الجزء غير
المهم من الحياة ويترك الجزء الأهم . وفي ذلك يقبول
أيونسكو :

« ان الواقعية لا تستطيع أن تضم الواقع كله . انها
تخضعه لعملية انكماش ، تهذيبه وتقدمه في صورة كاذبة .
ان الواقعية لا تدخل في اعتبارها الحقائق الأساسية في حياة
الانسان . . ان الحقيقة تكمن في أحلامنا وخيالنا » .

فالحقيقة الأساسية هي أحاسيس الانسان الداخلية .
هي واقعه النفسى وليس ما يحيط به من حياة مادية
ملموسة .

وايونسكو لا يقف هذا الموقف من الواقع الخارجى وحده ، بل يشاركه فى هذا الموقف كل أصحاب مدارس النحت والتصوير والرسم الحديث . ان الفن الحديث ومدارسه المختلفة تبحث عن الحقيقة الدفينة التى تكمن وراء الحقيقة الظاهرة . لذلك نجد فى مسرح ايونسكو كثيرا من خصائص المدرسة السيريالية ، وأهمها الاعتماد على الأحلام . فهذه المدرسة تدعى انها تترك الحلم يسرح بالفنان فيشكل الصورة التى يرسمها . وايونسكو يقبل عالم الأحلام كنقطة ابتداء لعمله ، ولكنه يرفض أن يقبل غموض الحلم وفوضى الشكل الناتج عنه ، فهو يريد « الوضوح » بجانب حقيقة الحلم . فيبدأ من الحلم ولكنه يهذهبه ويشكله بوعى وإرادة لخدمة الغرض الفنى .

ولقد وجد ايونسكو فى المدرسة الفلسفية التى تطلق على نفسها اسم مدرسة الباتافيزيكا Pataphysics ضالته المنشودة وهى مدرسة متفرعة من أصحاب مدرسة « البعث » .

انها مدرسة تنكر العلم الطبيعى المبني على المنطق لأن هذا العلم لا يشرح الا المتكرر من ظواهر الطبيعة المادية وهذا هروب من حقيقة العالم . اذ ان العالم تحركه قوى لا منطقية لا يمكن تفسيرها بقانون عام وما يفسره القانون هو الظاهرة المادية التى هى جزء تافه من حقيقة الكون وأسراره .

وكان لابد من شكل آخر للمسرح يعبر عن هذه الحقيقة فثار ايونسكو على المسرح الواقعى كما ثار على التمثيل الواقعى . ولقد ثار على هذا من قبله « برخت » الذى أخذ يطلب من الممثل أن يمثل فعلا ولا يحاول أن يقنع الجمهور

بأن عواطفه حقيقية لأن ذلك يميع القضية التى يتحدث عنها برخت فيجعلها قضية فردية فى حين انه يريد أن تصبح عامة • أما ايونسكو فقد لجأ الى طريقة الدمى « الأراجوز » فكل شئ جائز فى عالم « الأراجوز » ، ولما كان يبحث عن وسيلة لتوصيل مفهومة عن اللامعقول واللامنطقى، فقد وجد فى هذا الفن الشعبى ضالته المنشودة • على المثل اذن ألا يأخذ نفسه أخذا جديا ، بل يحاول أن يكون شعبية من الأراجوز •

المهم ان كل ما كان ينشده ايونسكو فى بحثه عن المسرح الجديد مسرح يستطيع من خلاله أن يتخطى الحقيقة المادية وأن يعبر عن الحقيقة الكبرى التى تكمن وراء الحقيقة الظاهرة — حقيقة النفس البشرية — حقيقة الأحلام — حيث لا منطق ولا عقل •

ونتيجة لهذا المفهوم للانسان وللحياة أخذ المسرح الجديد يتخذ صفات معينة •

فازاء فقدان المنطق يصبح العالم عبارة عن ظواهر متتابعة لا صلة بينها « عالم من المصادفات التى لا تنتهى » فى مثل هذا العالم لا نجد معنى للتجربة • ان أية ظاهرة يمكن أن تعلق بالآلاف الأسباب • كل شئ جائز ، اذن كل شئ جديد ، أى لم يحدث مثله من قبل • ان قراءة الجريدة اليومية حدث تحوّل كل الغرابة وكأنه تفتت القنبلة الذرية • هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى مادام لكل شئ هذه الجدة يصبح تحول انسان الى حيوان أمام المتفرج حدثا لا يختلف فى جوهره عن قراءة الجريدة اليومية •

وبفقدان مفهوم التجربة تفقد الذاكرة • وكثير من شخصيات ايونسكو تصاب بفقدان الذاكرة ••

الزوج : انى أسكن فى شقة نمرة ٨ بالدور الخامس •
 الزوجة : يا للعجب • يا للعجب • يا للمصادفة الغريبة •
 أنا أيضا أسكن فى الشقة نمرة ٨ بالدور الخامس •
 الزوج : (بتفكير عميق) : يا للعجب ، يا للعجب ،
 يا للعجب • للمصادفة الغريبة •

ونتيجة حتمية لذلك يبطل المفهوم الكلاسيكى للشخصية
 — ومادامت التجربة لا تتكرر اذن فليس لنا موقف من
 الحياة — ولا منطق وراء أية شخصية وتصرفاتها • يقول
 ايونسكو : « ان التناقض هو أساس الشخصية » • بل انه
 يذهب الى أبعد من ذلك فيقول انه ليس هناك شىء اسمه
 الشخصية • ان الفردية تفقد • فنرى الشخص الواحد يلبس
 شخصيات أخرى فى المسرحية فتتغير ملامحه — وقد يصبح
 انشى بعد أن كان ذكرا ، ويتغير عمله ومركزه الاجتماعى
 ثم يعود الى أصله أو لا يعود • • مادام ليس هناك منطق ،
 ومادامت الحقيقة الكبرى هى احساس الشخص فى هذه
 اللحظة وفى هذه اللحظة فقط • فحين أحس انى ملك أصبح
 كذلك ، وحين أحس انى متسول أصبح كذلك وهكذا —
 فالفرد ليست له ديمومية •

ويترتب على ذلك أيضا موقف الكاتب من الزمن • ان
 عمر الانسان ليس ثابتا • ان احدى الشخصيات فى تمثيلية
 « القتلة » تقول : « قد أكون بلغت الستين أو الثمانين • •
 كيف لى أن أعرف ان الزمن مسألة شخصية بحثة » وفى
 مسرحية « الفتاة التى يبحثون لها عن زوج » تؤكد الأم أن
 عمرها ٣٩ سنة ثم تضيف : « ولكن لما كانت مدينة لنا
 بثمانين سنة فذلك يجعل عمرها ١٣ سنة » •

فما دامت اللحظة هي كل شيء ليس لها ماض ولا يترتب عليها مستقبل فقد أصبح الزمن لا وجود له • ففي مسرحية « فى انتظار جودو » لبيكيت نجد الشخصيتين الرئيسيتين تنتظران « جودو » الى ما لا نهاية وفي مسرحية « المغنية الصليعاء » لايونسكو تدق الساعة ٢٩ دقة •

ان الانسان يخرج بعد قراءة هذه المسرحية وقد سيطر عليه احساس بوجود كابوس فى العالم الذى نعيش فيه ، فايونسكو قريب فى مسرحياته من كافكا فى قصصه •

ومن أهم ما يميز مسرح فلسفة العبث ذلك التفكك اللغوى الذى تكتب به المسرحيات • ولكن ايونسكو يقول ان اللغة لا تستطيع أن تنقل الينا الا المعانى المادية • يقول ايونسكو انه حين بدأ يتعلم اللغة الانجليزية بدأ عن طريق كتاب للمحادثة • وصعق للعبث الذى يقوله الناس فى هذا الكتاب ، ولكنه سرعان ما تنبه الى ان ٩٩٪ من أحاديث الناس لا تخرج عن هذا العبث • لقد ابتذلت اللغة وأصبحت عاجزة تماما عن توصيل شيء من الحقيقة الكامنة •

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فامكان توصيل ما يدور فى نفس انسان الى نفس انسان آخر عملية عقيمة • لقد كان تشييكوف يقول بهذه الحقيقة اذ كان يؤمن بأن كلامنا لا يرى الا نفسه فكان يجعل الشخص يتكلم بما يدور فى نفسه وحين يرد الآخر لا يرد فعلا على الأقل بل يتحدث بما يدور فى نفسه هو وهكذا فلا حديث ولا تجاوب وذهب ايونسكو بهذه الملاحظة الانسانية الى آفاق فلسفية •

الخاتمة : لقد أمضينا وقتا طيبا • ذهبنا الى السينما مع رجل وعندما خرجنا ذهبنا لنشرب كأسا من الكونياك . بعض اللبن ثم قرأنا الصحف •

السيدة : أرجو أن تكونى قد أمضيت وقتا طيبا وذهبت الى السينما مع رجل وشربت بعدها كأسا من الكونياك وبعض اللبن .

لقد أصبح عدم التفاهم هو الأساس . ان الفرد لا يمكنه أن يخس بما يحسه غيره فتظهر هذه الحقيقة بصورة كاريكاتورية كفن الأراجوز .

ولو أن فلسفة ايونسكو وقفت عند هذا الحد لظل هناك شيء اسمه الحقيقة وهو الحقيقة النفسية ولكن يبدو أن ايونسكو يريد أن ينكر حتى هذه الحقيقة فاذا كان العالم الخارجى حقيقة زائفة والعالم الداخلى حقيقة كاملة كان هناك شيء يستند اليه الفرد ولكن المأساة هى انه حتى هذه النفس قد تكون زائفة - ان فلسفة العبث ليس لها قرار . يقول ايونسكو فى مقال له بعنوان « نقطة البداية » :

هناك حالتان من الوعى أبنى حولهما مسرحياتى . . احدهما احساس بالفراغ التام والأخرى احساس بالوجود الزائد . . ما معنى ذلك ؟ معناه ان فى قرار النفس الفراغ وفى الحياة الخارجية المادية الزيادة والفائض . لذلك فهو لا يجد معنى لأى شيء فى الوجود . ولكن لماذا يكتب اذن ؟ لأن محاولة فهم هذا « اللامعنى » هو العمل الوحيد الذى يحمل أى معنى - لذلك فمسرحياته هى الأشياء الوحيد الذى يحمل معنى ، لأنه من خلالها يحاول أن يفهم « لا معنى » الوجود .

فالفن هو العمل الوحيد الذى يجد فيه الانسان معنى ولا يعنى ذلك انه يهرب من الحياة ويتعاشاها ولكنه يحتاج على نوع الحياة التى نحيهاها :

« انى فعلا أشعر أن الحياة كابوس مؤلم لا يحتمل .
أنظر حولك تر الحروب ، والمآسى والكراهية والظلم ،
والموت يتربص بنا من كل جانب . . ان هذا فظيع » .

وهو - وان كان لا يلتزم موقفا سياسيا - سببه ان
المجتمع الاشتراكي لن يكون الا باكتشاف مجتمع يقوم على
أساس الالم الانساني المشترك ورغباتنا الدفينة الأساسية
وليس هناك سياسة معنية تعد بانتهاء ألم ووحدة الانسان
وعطشه الى المفاهيم المردة من الموت .

ولعل الضعف الوحيد في الكتاب انه اكتفى بتسوية
كل خاصية من خواص هذا المسرح من غير أن يتناول تحليل
مسرحية واحدة لنرى كيف تتفاعل تلك العوامل والخصائص
لتكون عملا فنيا متكاملا وهذا يرجع ولا شك الى الصعوبة
التي يتضمنها « مسرح العبث » بحيث وجد الكاتب نفسه
مرغما على أن يزيل العقبات الأولى التي تقف في طريق
القارئ عندما يواجه كتابا من كتب ايونسكو ، ويقنعه بأن
مثل هؤلاء الكتاب لا يعيئون بل يرون ان المسرح هو المحراب
الذي يجب على الانسان أن يواجه نفسه فيه وهذه خطوة يجب
أن نتخذ قبل أن نبدأ دراسة كل مسرحية بمفردها - يجب
أن نقبل مبدأ المسرح الجديد ، وبعد ذلك يأتي دور تقويم
الأعمال الفردية في نطاق هذا المسرح لذلك اهتم الكتاب
بمحاولة تقريب هذا المسرح الى الأذهان واعدادها لتقبله .

التجديد فى فن المسرحية

للکاتب برنارد شو (١)

مازال النقاد حتى اليوم يرفضون رؤية عامل جديد فى فن كتابة المسرحية الناجحة وذلك بالرغم من أن كل كاتب مسرحى ذى شأن يستعمل هذا العامل الجديد يومياً طوال جيل بأكمله أمام أبصارهم ، هذا مثل واضح مؤسف يدل على انشغال النقاد بالجمال والاصطلاحات التى أعطوها حياة باستيعابها فى نسيج عقولهم الحية فبدت لهم ، بل وأحسوا ، انها أساسية جوهرية فى حين انها تبدو بالنسبة لغيرهم من الناس أكثر الترهات موتاً ووحشة — وهذا هو السر العظيم الذى يفسر ما يعلو البحوث الأكاديمية من صداداً • وهذا العامل الجديد فى صنعة كتابة المسرحيات هو المناقشة • كنا قديماً ، نجد فى الفصل الأول فيما كان يسمى بالمسرحية المحبوكّة عرضاً للموضوع وفى الفصل الثانى منها تتعقد المشكلة وفى الفصل الثالث تحل هذه المشكلة • أما الآن فنجد عرضاً للموضوع فتعقيداً للمشكلة فمناقشة • والمناقشة هى التى تثبت مدى مقدرة الكاتب المسرحى ، وعبثاً يحتج

(١) هذا المقال عبارة عن ترجمة فصل فى كتاب الفه برنارد شو باسم (جوهر فن

ابسن » Quintessence of Ibsenism.

النقاد ، انهم يعلنون أن المناقشة ليست من المسرحية فى شيء وانه لا ينبغى للفن أن يلقي الدروس ، فيتجاهلهم الكتاب تجاهلا تاما وكذلك الجمهور .

لقد اكتسحت المناقشة القارة الأوربية فى مسرحية Ibsen « بيت الدمية » واليوم لا يرى كاتب المسرحية الذى يأخذ عمله مأخذ الجد ان المناقشة هى الامتحان الرئيسى للملكة القصوى فحسب بل يرى أيضا انها المحور الحقيقى الذى يجعل لمسرحيته أهمية ، حتى انه فى بعض الأحيان يتخذ كل الخطوات الممكنة ليؤكد لجمهوره مقدما ان مسرحيته قد زودت بهذا التجديد الحديث .

وهذا تطور حتمى ان كان للمسرحية أن تنهض ثانية وترتفع عن مستوى مطالب العقلية الصبغانية التى ترغب فى حواديت بلا مغزى . ان للصغار قيما أخلاقية ثابتة وان كانت تعسفية (arbitrary) لذلك فان الوعظ بالنسبة لهم عبارة عن تقرير لا يحتمل للمبدهيات . وقيم الكبار الأخلاقية قيم ثابتة الى حد كبير ، فهى اما أن تكون قيما تقليدية بحتة خالية من أى مدلول خلقى مثل قوانين المرور ، ومثل القانون الذى يحتم على البائع اعطاءك مائة سنتيمترا لكل متر وألا يفهم معنى كلمة « متر » على هواه ، أو انها قيم واضحة جدا من الناحية الأخلاقية بحيث لا توجد مجالا للمناقشة . فلو تأخر الخادم مثلا فى احضار الماء الساخن اللازم لحلاقتك فلا يحق لك فى ثورتك أن تفرز موس الحلاقة فى رقبتك مهما تطلب ذلك منك من مجهود لضبط أعصابك .

وحين تدور المسرحية حول قصة مجرم يحاول التفرقة بين خطيبين حبيبين طبيين وأن ينال الفتاة بالتفريغ بها

ويحطم الرجل بالافتراء عليه أو بقتله أو بشهادة الزور الى آخر ما يدور يوميا في سجن نيو جات - عندئذ تصبح المناقشة مهزلة واضحة . فلن يجد أى شخص عاقل ما يناقشه فى موضوع كهذا . وأية محاولة للتشهير المفتعل على حد تعبير ميلتون بأنها « ثرثرة خلقية » .

ولكن سرعان ما يستنفذ جمهور المسرح الدائم هذا النوع من المسرحيات فلو ذهب المرء الى المسرح عشرين مرة لاستطاع أن يشاهد كل التحويرات التى يمكن اجراؤها على كل أنواع القصص والحوادث التى بإمكانها أن تكون مسرحيات على هذه الصورة . وسرعان ما نفقد احساسنا بواقعية هذه الأحداث ، وأنا أشك فيما اذا كان هناك أى شخص (adult) ناضج يعتقد بواقعيتهما . ان الطفل الصغير جدا هو وحده الذى يرى ملكة الجان على المسرح ملكة ولا يرى فيها الممثلة . ولكن ما ان نعرف ان الأشخاص الذين يقفون على خشبة المسرح هم أشخاص الرواية وانهم ممثلون وممثلات تبدأ جاذبية التمثيل فى فرض نفسها علينا ، واذا بالطفل الذى يبكى لو قلنا له ان الجنية التى يراها هى فى الواقع الأنسة سميث وقد ارتدت هذا الزى لتبدو من الجان - يصبح هو الرجل الذى يذهب الى المسرح خصيصا لرؤية الأنسة سميث مبهورا بمهارتها وجمالها الى الحد الذى يجعله يتلذذ من مسرحيات قد لا يحتمل رؤيتها من غير تمثيل الأنسة سميث . من هنا نشأت المسرحيات التى تكتب خصيصا للممثلين والممثلات المحبوبين .

كما نجد هؤلاء قد أعطوا قيمة لمسرحيات هى بدونهم تافهة ، بأن أضفوا عليها جاذبيتهم الخاصة . ولكن التكفل

باخراج مثل هذه الروايات عملية خطيرة للغاية من الناحية التجارية البحتة .

فأولا : ان عدد الممثلين ذوى الجاذبية الخاصة التى لا تتوقف اطلاقا على المسرحية بحيث يتوقف نجاح المسرحية أو سقوطها على وجودهم ضمن شخصيات الرواية عدد محدود جدا لن يمكن كل المسارح ولا حتى عددا منها من الاعتماد على الممثلين أكثر من اعتمادهم على المسرحيات .

ثم انه لا يمكن لأى ممثل أن يصنع الطوب من القش الخالص . فممنذ أن مثل جريمالدى حتى مثل ساذرن وجيفرسن وهنرى ايرفينج فضلا عن الأحياء من الممثلين وجد بين الممثلين من نجح مرة فى حياته فى أن يطبع احدى المسرحيات بشخصية معينة من خياله المحض - ويخلق مسرحية ماكانت تحيا بدونه ، ولكن ليس بينهم من استطاع أن يعيد الكرة أو أن ينقذ من الفشل عددا كبيرا من المسرحيات التى مثل فيها . وفى النهاية لن يوجد ما يبقى على اهتمام رواد المسرح به بعد أن يفقد ما له من واقعية فى نظر الطفل وما له من بهرج فى نظر المراهق غير تموينه باستمرار بالمسرحيات المشوقة . وهذا ينطبق بصورة خاصة على مدينة لندن حيث أصبح الذهاب الى المسرح يكلف الكثير من المال والمتاعب مما يجعل المرء يعجب لوجود قوم عقلاء تعدوا سن الشباب لايزالون يترددون عليه . والواقع انهم لا يفعلون بل غالبا ما يلزمون دورهم .

والمسرحية المشوقة لن تكون بداهة الا مسرحية تعرض لمشاكل سلوك الأشخاص ومشاكل شخصيات ذات أهمية خاصة للجمهور وتناقش هذه المشاكل بايحاء . فيشعر الجمهور انه يأخذ شيئا معه من هذه المسرحيات وهذا شعور

يرضى حاسة الوفر عنده * فهو لا يعطى شيئاً مقابل ما دفع
من مال فحسب بل انه يبقى هذا الشيء فى حوزته دائماً *

ومن ثم لا تصدق أية بدهية من بدهيات شباك التذاكر
على هذا النوع من المسرحيات * عبثاً يعلن مدير المسرح
الخبير أن الجمهور يريد أن يتسلى لا أن يتلقى الوجع ذاته
لن يحتمل الخطب الطويلة وان المسرحية يجب ألا تزيد عن
١٨٠٠ كلمة وعليها أن تبدأ من التاسعة وتنتهى قبل
الحادية عشر ، كما يجب ألا تحتوى على سياسة أو دين وان
أى خرق لهذه القواعد الذهبية سيدفع الجمهور الى ارتياد
الصالات وأنه يجب أن تحتوى المسرحية على شخصية امرأة
ساقطة تقوم بأداء دورها ممثلة جذابة وهلم جرا * كل هذه
النصائح صحيحة بالنسبة للمسرحيات التى لا تحتوى على
موضوع يقبل المناقشة *

ويمكن للكاتب ذى الفكرة الأخلاقية والقدرة الجدلية
أن يتجاهلها وان كان يعرف صناعة المسرحيات فسيحتمل
الناس من قلمه كل شيء - فى الحدود التى تحتملها الساعة
واحتمال الجسم الانسانى - وذلك فى اللحظة التى ينضجون
فيها ويتثقفون بالدرجة الكافية لأن يجسوا معها نداء هذا
اللون المعين من الفن * والصعوبة الحالية هى فى أن القوم
المثقفين الناضجين لا يذهبون الى المسرح لنفس الفكرة التى
تمنعهم من قراءة الروايات الرخيصة ، وحين تقوم محاولة
لارضائهم لا يتجاوبون معها فى الوقت المناسب وذلك لأنهم
لم يتعودوا الذهاب الى المسرح من ناحية ولأنه يضى وقت
طويل حتى يكتشفوا ان هذا المسرح الحديث يختلف عن بقية
المسارح *

ولكنهم حين يذهبون آخر الأمر الى المسرح لن يكون

التشويق قائما على مناظر ضرب النار المفتعلة أو التظاهر بالموت اللازم لانتهاء المعركة المسرحية ولا على اثاره اللذات الجسدية بواسطة « حبيبة مسرحيين » ولا على أى من تلك المهازل التى نطلق عليها لفظ « الأحداث » ، بل يكون التشويق قائما على عرض ومناقشة تصرفات وشخصيات مسرحية استطاع الكتاب المسرحى والممثل بفنهما أن يصبغاها بصبغة الواقع .

هذا هو التوسع الذى أتاه « ابسن » فى قالب المسرحى . من الممكن تحويل مسرحيته « بيت الدمية » الى مسرحية فرنسية عادية جدا فى نقطة معينة من الفصل الثالث وذلك ببيتى بضع سطور منها واستبدال نهاية سعيدة عاطفية بالمشهد الأخير المشهور . والواقع ان أول ما فعله آئمة المسرح هو ان أتوا هذا التغيير بالذات فكانت النتيجة ان المسرحية بعد ان شوهت بهذه الصورة لم تلفت اليها الأنظار بصورة ملحوظة اطلاقا .

ولكن عند تلك النقطة المعينة فى الفصل الثالث اذ بالبطللة - على غير ما يتوقعه آئمة المسرح - تتوقف عن التمثيل العاطفى وتقول : لا بد أن نجلس ونناقش كل هذا الذى يحدث بيننا . « وكانت الظاهرة الفنية الجديدة أو على حد تعبير الموسيقيين ، كانت اضافة هذه الحركة الجديدة الى القالب المسرحى هى التى مكنت مسرحية « بيت الدمية » من أن تقهر القارة الأوروبية وأن تؤسس مدرسة جديدة للفن المسرحى .

ومنذ ذلك الحين امتدت المناقشة فشغلت أكثر من عشر الدقائق الأخيرة من المسرحية المحبوبة على الطريقة القديمة . وكان من أضرار وضع المناقشة فى نهاية الرواية انها كانت

تدور بعد أن يكون الجمهور قد تعب كما انها تضطره الى رؤية المسرحية مرة ثانية حتى يستطيع أن يتتبع الفصول الأولى فى ضوء المناقشة الأخيرة قبل أن يستطيع فهم المسرحية كل الفهم • وترجع فائدة هذا الكتاب (١) العملية الى أن المتفرج على احدى مسرحيات ايسن لن يستطيع فهمها ما لم يكن قد قرأ الصفحات التى تشير اليها قبل الذهاب الى المسرح • لن يتمكن من فهم اتجاه المسرحية للمرة الأولى اذا هو واجهها — كما يزال يفعل أغلب المتفرجين — مزودا بالأفكار المثالية التقليدية •

ومن ثم فلدينا مسرحيات — منها مسرحياتى — تبدأ بالمناقشة وتنتهى بالأحداث وغيرها تتخلل الأحداث فيها المناقشة من البداية الى النهاية • حين غزا ايسن انجلترا كانت المناقشة قد اختفت من المسرح وما كانت النساء تكتب للمسرح • ولم تمض عشرون عاما حتى كانت النساء تكتب مسرحيات أجود مما يكتبه الرجال وكانت هذه المسرحيات قضايا للمناقشة وان كانت القضية غير مشوقة أو قديمة أو لم تعالج بمهارة أو ملفقة بصورة واضحة كانت المسرحية رديئة وان كانت القضية قضية هامة وجديدة ومقنعة أو على الأقل مقلقة كانت المسرحية جيدة •

ومهما يكن من حال فالمسرحية التى لا تحتوى على مناقشة أو قضية لم تعد تعتبر مسرحية جيدة • وقد تستطيع هذه المسرحيات أن تطرب الطفل الذى مازال كامنا فى أنفسنا كما يفعل الأراجوز ولكن لا يجرؤ أحد اليوم أن يدعى ان المسرحية المحبوبة على الطريقة القديمة تتجاوز الانتاج التجارى وانها لا تدخل فى موضوع النقاش حين

(١) كتاب برناردشو الذى ترجمت منه هذا المقال •

يدور هذا حول المدارس الحديثة للمسرح الجدى . والواقع انه خلال عشر السنوات التى تلت اخراج مسرحية « بيت الدمية » بلندن أصبح الجمهور يهزأ من الحيل المبتذلة الواضحة التى تميز طرق ساردو . فأصبح اللجوء اليهم عملية خطيرة ، وزال ما كان للكتاب المسرحيين الذين استمروا فى بناء مسرحياتهم على الطريقة الفرنسية القديمة من مكانة ، لا لأن جمعيتهم قد فرغت من الأفكار ولكن لأن طريقتهم هذه لم تعد آخر طراز الى درجة لم يعد الجمهور يحتملها .

ففى المسرحيات الجديدة تقوم العقدة الدرامية حول تضارب المثل الغير ثابتة أكثر مما تقوم حول العلاقات المبتذلة والمجشع الانسانى والكرم والحقد والطموح وسوء التفاهم والأشياء الغريبة مما الى ذلك من الأمور التى لا تقوم حولها قضايا أخلاقية . فلم يعد الصراع بين الصواب الواضح والخطأ الواضح : فالمجرم ، مثله كمثل البطل رجل ذو ضمير ان لم يفقد احساسا بضميره .

والواقع ان السؤال الذى يجعل المسرحية مسرحية مشوقة (ان كانت كذلك) هو : أيهما البطل وأيهما المجرم؟ أو بتعبير آخر لم يعد هناك مجرمون أو أبطال . ويرى النقاد ان هذه الظاهرة فى جوهرها خروج على الفن المسرحى ، ولكنها فى الحقيقة عودة حتمية الى الطبيعة التى تقضى على كل ما هو مجرد بدعة حرفية . والشئ الطبيعى — فى غالبيته — هو الشئ الذى يحدث كل يوم ، ويجب على ذروة هذا الشئ أن تكون مما يحدث على الأقل فى كل حياة ان لم يكن مما يحدث كل يوم — هذا لو أريد له أن يكون ذا أهمية لدى المشفرج . فالجرائم ، والعراك والتركات الضخمة والحرائق والسفن المحطمة والمعارك الحربية والصواعق كلها

أخطاء في المسرحية حتى ولو أمكن اخراجها بمهارة ومن الممكن بلا شك أن تتخذ هذه الأشياء قيمة مسرحية بأن تعطينا الفرصة لكي نرى شخصية معينة تواجه أزمة ما *

ولكن غالبا ما يكون مثل هذا الامتحان امتحانا مسرحيا مفتعلا * وذلك لأنه لما كانت أمثال هذه المأسى لا يمكن بطبيعة الحال أن تمر بكثرة بالكاتب ، يضطر هذا الى أن يحل محل الاحساسات التي تنجم عنها عددا من التقاليد أو الاستنتاجات ، وبالاختصار ، فالحوادث الخالصة ليست من المسرحية الفنية الدراماتيكية في شيء بل انها مجرد « حكايات » قد تكون مثيرة للغاية وقد تؤثر على المتفرج أو قد تهيبه ، وقد تكون باعثة على الخراب أو غريبة أو غير ذلك من الصفات الأخرى ولكن ينقصها هذا الجانب المسرحي الخاص وما يثيره فينا من اهتمام *

فليست هناك لحظة درامية في أن تدهس المرء عربية أو أن يقع على رأسه لوح * ولو أن بولونيوس في مسرحية هاملت قد وقع من على السلم ودقت رقبتة لما كانت الكارثة ذات صبغة درامية أو أن الملك كلوديوس (١) قد أصيب بمرض عضوى أو أن هاملت نسي أن يستنشق قوة تأملاته الفلسفية أو أن أوفيليا (٢) ماتت بالحصبة الدنمركية أو أن ليارتس (٣) قتل على يد حارس من حرس السراى أو أن روزفكرانتز (٤) وجويلد نستران (٥) قد غرقا ببحر الشمال ، حتى والحال كذلك فان الملكة التي تشرب السم عفوا تبدو وكأن الكاتب قد أزاحها من الطريق ليتخلص منها * فموت الملكة هو الضعف المسرحي الوحيد بالرواية * لقد سود صفحات من الورق الجيد كتاب اعتقدوا أن بإمكانهم

(١ : ٥) كلها شخصيات من مسرحية هاملت *

أن يخرجوا المأسى بقتل كل الشخصيات فى الفصل الأخير
مصادفة • والواقع ان المصادفة — مهما كانت دامية — لن
تستطيع ايجاد لحظة مسرحية حققة ، ولكن خلافا فى الرأى
بين زوج وزوجته حول الحياة فى الريف أو الحياة فى المدينة
قد تكون نواة لمأساة بشعة أو كوميدية رائعة •

ويمكن القول بأن كل شىء ولید الصدفة • فشخصية
عطيل مصادفة ، وشخصية اباجو مصادفة أخرى ولقاء الاثنين
معا فى خدمة فينيسيا مصادفة المصادفات • وكذلك كان من
المحتمل زواج تروفلد هيلمير (١) من مسز نيكلباى (٢) بقدر
احتمال زواجه من نورا (٣) ، ولتتعرف بما لهذه السخافات
من قيمة ، ولكن تبقى الحقيقة الكبرى : وهى أن الزواج
ليس أكثر مصادفة من الموت أو الميلاد • فالمفروض أن كل
انسان يتزوج • ولما كان بكل رجل الكثير من شخصية هيلمير
وبكل امرأة الكثير من شخصية نورا فليست شخصياتهما
ولقاءهما وزواجهما مصادفة •

ان مسرحية عطيل وان كانت مسرحية مسلية مؤثرة
تضج بالمشاعر التى يستطيع أن يوقظها فينا أستاذ لغوى
بالفخامة البلاغية فحسب ، لهى أكثر مصادفة من مسرحية
« بيت الدمية » ، وعليه فهى تفقد ما لها من جاذبية وأهمية
لنا بنفس الدرجة • ولم تبقى مسرحية عطيل حية الى الآن
سوء التفاهم والمناديل المسروقة وما شابه ذلك — لا ، حتى
ولا تلك الأبيات الموسيقية ، بل أبقاها عرض شكسبير
للنفس الانسانية والزواج والغيرة ومناقشته هذه
الموضوعات •

(١) الشخصيتان الأساسيتان فى « بيت الدمية » •

(٢ ، ٣) شخصيات من شخصيات عطيل •

ولو كانت المسرحية مناقشة جدية لتلك المشكلة المشوقة للغاية ، ألا وهى : كيف يعيش جندى مغربى بسيط مع سيدة فينيسية من الطبقة الراقية ، ذات حساسية مفرطة لو أنه تزوجها ، اذن لفاقت المسرحية ما هى عليه من روعة بمراحل . والمسرحية بصورتها الراهنة تدور حول غلطة . ومع أن الغلطة قد تؤدى الى القتل - وهو - بديل المأساة عند العامة - الا أنها لا يمكن أن تنتج عنها مأساة بالمعنى الحديث . ان المفكرين لا يهتمون « بحجرة العفاريات » أكثر من اهتمامهم بمنازلهم الخاصة ولا يهتمون بالقتلة وضحاياهم والأشرار أكثر من اهتمامهم بأنفسهم .

وفى اللحظة التى يصل المرء فيها الى مرتبة فكرية تجعله لا يقف مشدوها أمام تماثيل شمعى يكون فى طريقه الى أن يفقد كل اهتمام بمطيل وديدمونة واياجو بالدرجة التى يجتذب بها هؤلاء اهتمام البوليس . ان حب كاسيو للخمر أقرب الى نفوسنا من عملية الخنق وقطع الرقاب التى قام بها عطيل ومن الحركات المسرحية التى حاز بها كاسيو على ثقة عطيل والدليل على ذلك أن زملاء شكسبير المحترفين الذين استغلوا كل خدعه المثيرة وأضافوا التعذيب الى القتل والسفاح الى الخيانة الزوجية حتى فاقوه وأصبحوا اليوم فى طى النسيان ولم تعد مسرحياتهم قابلة للتمثيل . ان شكسبير يعيش اليوم لأنه عالج هذه الفظائع المثيرة التى وجدها بالأصول التى اقتبس مسرحياته عنها ببرود على انها كماليات غير عضوية للمسرح ، متخذاً منها ذريعة لتجسيم الشخصيات الانسانية كما هى فى العالم الطبيعى .

ونحن حين نناقش مسرحياته أو نتمتع بها ، نخرج من حسابنا بلا وعى منا - الممارك وحوادث القتل . وما يفضل

المعلقون على مسرحياته بقدر ما يفعلون حين يظنون ان هاملت كان مجنوناً حقاً، وما كبث سفاحاً من أعالي سكوتلاندا ويأخذون شيطانا شقياً مثل الملك ريتشارد أو اياجو على أنه مجرم شاذ من عصر النهضة * ويمكن قلب هذه المسرحيات التى تظهر فيها تلك الشخصيات بالذات الى كوميديات بدون أن تغير شعرة من رؤوسهم * ولو أن أحداً كان من الذكاء بحيث جابه شكسبير بذلك ، فلعل شكسبير كان يرد قائلاً ان أغلب الجرائم هى حوادث تحدث لقوم لا يختلفون عنا فى شىء * ولو وجد ما كبث فى ظروف ملائمة لكان قسا مثاليا لقرية ما ، وذلك لأن المجرم الحقيقى غول مريض وحدثا فى البشر لا يصلح على المسرح الا للأدوار الثانوية مثل دور السيد جون ومجرم الدرجة الثانية وما الى ذلك * وعلى كل حال فالحقيقة الثابتة هى أن ما يبقى على شكسبير هى تلك الصفات المشتركة بينه وبين ابسن وليست الصفات المشتركة بينه وبين وبستر Webster وجماعته *

ان عجب هاملت من نفسه حين وجد ان الجرأة تنقصه ليتصرف التصرف المثالى التقليدى ، وقصور القوة البلاغية التى تدور حول واجب الانتقام « للأب الحبيب المقتول » والقضاء على « هذا الشرير الدنىء » الذى قتله - قصور هذه البلاغة عن أن تؤثر تأثيراً يذكر فى علاقة الأفراد بعضهم ببعض فى قصر الزينور - هذه هى الأشياء التى تبقىنا الى اليوم نتحدث عن هاملت ونذهب الى المسرح لنستمع اليه ، فى حين أن مسرحيات هاملت الأخرى الحالية من التردد الذى نجده فى ابسن والتى نجد بها التظاهر بالجنون وصيد رجال البلاط وراء الستائر ثم حرقهم والتى التزمت المدرسة المسرحية التى رائدها ما قاله هذا الفتى

السمين فى قصة بيكويك « أريد أن أجعل أيدانكم تقشعر »
— مثل هذه المسرحيات قد ماتت تماما كالحراف التى عاشت
أيام شكسبير .

لقد كان تقدمنا فى هذه النقطة بالذات سريعا جدا —
وذلك تحت تأثير الحركة الدافعة للمسرح التى آتاها ابسن —
حتى انه ليبدو غريبا اليوم أن نقارن ابسن بشكسبير لصالح
الأول على أساس أنه تحاشى الناحية الأخيرة التى كانت
تنتهى بالمسرحية على منظر المسرح وقد تبعثرت عليه الجثث
كما كان الحال فى نهاية مآسى العصر الاليزابيثى ، اذ لعل
أكثر النقد الموجه الى ابسن من النقاد الجدد الذين ينتمون
الى مدرسته قبولا هو ان بمسرحياته بقايا من المدرسة
القديمة تجعل نسبة الأموات فى الفصل الأخير منها نسبة
كبيرة جدا . هل مات أبطال ابسن ميتة حتمتها الفنية
المسرحية أم جرت رقابهم على الطريقة الكلاسيكية وطريقة
شكسبير لأن الجمهور يتوقع رؤية الدماء مقابل ما دفعه من
نقود من ناحية ولأنه من الصعب أن تجعل الناس تتببع تتبعا
جديا أى شىء ما لم توقظهم بمصيبة عنيفة ؟ من السهل أن
ندافع عن وجهتى النظر المختلفتين حتى انى لن أناقش هذه
النقطة . ان خلف ابسن من الكتاب من يعتقدون — على
ما يبدو لى — ان حوادث القتل والانتحار فى مسرحيات ابسن
حوادث مفتعلة . خذ مثلا مسرحية تشيكوف « بستان
الكرز. »

اننا نجد المثل العليا الرومانسية التى تؤمن بها الطبقة
المثقفة التى تعجب بشومان — الطبقة ذات الضياع ، نجد
قيم هذه الطبقة وقد سحقت الى تراب ورماد بيد لا تقل
بطشا عن يد ابسن بالرغم من أنها تفوقها رقة ولطفا .

فلا يحدث شيئاً. فى هذه المسرحية أكثر من أن العائلة قد أصبحت غير قادرة على أن تحتفظ بالمنزل القديم * وفى مسرحيات جرانفيل باركر (١) ، نجد الهجوم على مجتمعنا قائماً بكل ما لا يسن من ثورة ولكن حادثة الانتحار الوحيدة فى مسرحية « التبذير » ليست بذات أهمية * لم يقتل بارتل أو ويلك نفسه وهما محور قضية التبذير التى تدور عليها القصة * وقد لامنى القوم شخصياً لأن شخصيات مسرحياتى تتكلم ولا تفعل شيئاً ، وهم يقصدون بذلك انها لا تأتى بما يعاقب عليه القانون * والواقع أننا أصبحنا نرى أن الحل الحقيقى للمعقدة ، لا يكون بقطعها بعد السيف فما دامت أرواح الناس مقيدة بالقانون وبالرأى العام فان المأساة تكون أقوى بكثير لو تركناها يذوون فى هذه القيود مما لو أنهينا عذابهم وأرحناهم من وخز ضمائرهم المقيدة باطلاق العنف على المسرح *

على أننا لا نجد الفاجعة الأخيرة فى مسرحيات ابسن حادثة تقع مصادفة حتى حين تبدو مفتعلة ، وحين تشعر ان نهاية الرواية كادت تكون أوقع بدونها ، كما أن المسرحية لا توجد أبداً لذاتها * ان أقرب هذه الميئات الى المصادفة هو موت ايلوف الصغيرة التى وقعت من رصيف الميناء وغرقت * ولكن هذه الواقعة تذكرنا فقط بأن هناك فائدة واحدة جيدة من الناحية الفنية للمصادفة وهى انها توقف القوم * حين بكى الانكليز على موت « نيل الصغيرة » وبول دنبي ، أثاروا اشمزاز روح رسكين القوية ، فقدم هذه الوصفة الى كتاب القصة الذين يجهلون كيف يجعلون كتبهم كتباً رابحة * « حين تكون فى حيرة ، اقتل طفلاً »

(١) هارلى برانفيل باركر (١٨٧٧ - ١٩٤٦) مخرج وكاتب مسرحى وناقد *

ولكن ابسن لم يقتل الطفل ليصطنع حالة مؤثرة • ان أكثر الطرق تأكيداً تمكن المرء من أداء الدور أداءً رديئاً هو أن ينظر الى غرق ايولف على انه قصة عاطفية عن غرق طفلة حببية • ان قوة الحادثة تكمن فى ايقساط المرز Almrís وزوجته حتى يروا حقارة حياتهما والكره البغيض الذى يملأ تلك الحياة التى كانا يضفيان عليها صبغة مثالية ويدعيان انها حياة شاعرية مملأ بالسعادة • لقد كانا منغمسين فى حلمهما وكانا بحاجة الى صدمة عنيفة توقظهما • هذا هو العمل الوحيد المفيد من الناحية الفنية الذى يمكن أن تؤديه « الحادثة » • يمكنها أن تصدم ، وهكذا كانت حادثة ايولف •

أما عن حوادث الموت التى تقع فى الفصل الأخير من مسرحيات ابسن ، فهى عمليات كنس لبقايا اناس قد انتهوا دراماتيكيًا • ان جثث ابسن جثث شخصيات تحطمت أو استنفدت • انه لم يقتل هيلدا مثلاً كما قتل شكسبير جوليت • انه لديه القسوة الكافية لقتل هيدفيج وايولف وذلك لأنه يريد أن يفضح آباءهما • ولكن ، لو كتب هاملت لما قتل أى شخص فى الفصل الأخير منها اللهم الا هوراشيو ، اذ أن سلبيته التى لا تخطيء أبداً قد تعبى فورتينبراس Fortinbras لأن يخرج سيفه ما بجسمه من نشارة خلقية خارقة • ولكي نجد فى مسرحيات ابسن أنواع القتل التى نجدها فى مسرحيات شكسبير •

لقد ولدت المسرحيات قديماً عن اتخاذ رغبتين : الأولى الرغبة فى الرقص والثانية الرغبة فى الاستماع الى قصة • فتحول الرقص الى جمجمة وتحولت القصة الى حالة معقدة • حين بدأ (ابسن) فى كتابة مسرحياته كان فى الكتابة

المسرحية قد أصبح مقصورا على التحايل لخلق الحالة المعقدة .
وكان الاعتقاد السائد انه كلما زادت غرابة الحالة المعروضة
حسنت المسرحية ، ولسكن رأى (ايسن) أنه كلما كانت
الحالة مألوفة لدينا زادت أهمية المسرحية . ان شكسبير قد
وضعنا نحن على المسرح ولكنه لم يضع مشاكلنا ، اذ من
النادر أن يقتل أعمامنا آباءنا ، كما أنهم لا يستطيعون بحكم
القانون أن يتزوجوا أمهاتنا . كذلك فنحن لا نقابل
مباحرات فى الطريق وملوكنا عادة لا يقتلون ويحكمنا بعدهم
قتلتهم ، وجين نستدين مالا لا نعد أن نعطي قطعة من لحمنا
عوضا عن المال ان لم ندفعه .

لقد ملأ ايسن النقص الذى تركه شكسبير ، فهو
لا يكتفى بعرض شخصياتنا على المسرح بل يعرض أيضا
مشاكلنا . ان الأحداث التى تحدث لشخصياته المسرحية ،
أحداث تقع لنا ، والنتيجة أن مسرحياته أكثر أهمية بالنسبة
لنا من مسرحيات شكسبير . ونتيجة ثانية هى أنها مسرحيات
تستطيع أن تؤلنا بقسوة كما انها تستطيع أن تملأنا بأمال
مشرقة عن الهرب من دكتاتورية المثل وبأجلام عن حياة
مستقبلية أقوى وأعمق من حياتنا هذه .

وتغيير موضوع المسرحية يتبعه حتما تغيير فى الصنعة
المسرحية Technique حين يعطيك الشاعر المسرحى آمالا
وأحلاما يصبح كل عرف قديم مثل هذا العرف القائل بأن
« صناعة المسرح هى التشويق » عرفا صبيانيا يمكننا أن
ندعه لهؤلاء الكتاب الذين لا يستطيعون أن يجعلوا شيئا
منها حقا يحدث على المسرح فيضطرون الى انماء ملكة اقناع
الجمهور دائما بأن شيئا ما سيحدث حالا . حين يستطيع
الكتاب أن يطعن جمهوره فى الصميم بأن يريه خبثه وقسوة

ما فعله بالأمس وما سيفعله غدا تصبح تلك الخدع القديمة التي اخترعت لاثارة الجمهور والاستحواذ على انتباهه من أتفه وأغيبى ما يمكن .

ان مسرحية « موت جونزولو » التي أمر هملت الممثلين بتمثيلها أمام عمه ، مسرحية بسيطة في بنائها ولكن تأثيرها على عمه كلوديوس أوقع من تأثير تمثيلية الملك أوديب لسوفيكليس وذلك لأنها تخبره عن نفسه . فالكاتب الذى يمارس فن « ابسن » يتجاهل كل الحيل القديمة من اعداد للمشكلة الى الفاجعة ثم الى حل العقدة الى آخره ، ولا يفكر فى أى منها ، مثله مثل جندى المدفع العصرى الذى لا يفكر فى اتمام عدته بعلبة من البارود وعصا لتنظيف بندقيته فالواقع أنه لا يعرف فائدة هذه المعدات .

لقد استبدل « ابسن » بالخدع القديمة فنا فظيعا يتخلص فى اطلاق النار على جمهور المتفرجين وأطباق المصيدة عليهم ومبارزتهم موجهة ضرباته دائما الى أكثر جروح ضمايرهم حساسية . لقد كانت القاعدة قديما ألا تخدع جمهورك ، ولكن المدرسة الحديثة تخدع المتفرج ليكون حكما خاطئا حقيرا ثم تصدر عليه هو حكمها فى الفصل الثانى مما يؤدى غالبا الى افجاعه واغاظته . حين تحتقر ما يجب أن تحترم وتعجب بما يجب أن تكره وتقلده فلن يمكنك أن تقاوم الكاتب الذى يعرف كيف يلمس هذه المواضع المعلولة من نفسك ويجعلك تشعر أنها معلولة . والكاتب المسرحى يعلم انه ما دام يعلم الجمهور وينقذه فقد تأكد من انتباهه المنشود فهو مثل طبيب الأسنان أو الملاك البشر .

وقد يستعمل كل منهم سحر فنه الخاص لجعلك تنسى

الألم الذى يتسبب فيه أو يزيد سعادة الأمل والشجاعة التى يرسيهما فى نفسك ولكنه لن يشغل نفسه أبداً فى العملية القديمة التى تدور حول اصطناع ما يثير انتباهك وما تتوقع حدوثه بمواد تخلو من الجدة والدلالة ، مواد لا علاقة لها بتجربة الجمهور أو مجالاته فى الحياة .

ومن هنا ارتفعت صيحة تعلن ان المسرحية بعد ابسن ليست بالمسرحية وان صناعتها بعد ان انحرفت عن القواعد الفنية التى وضعها أرسطو ليست بذات فنية على الإطلاق . ولكنى لن أتوسع فى ذلك . لسنا بحاجة الى إعادة الهجوم الموجه الى صديقى أ . ب . والكلى A. B. Walkley فى مقدمة « مسرحية فاني الأولى » Fanny, First Play هنا ولكن أريد أن أذكره بأن الصناعة الفنية الجديدة ، جديدة فقط على خشبة المسرح الحديث ، فقد استعملها الوعاظ والخطباء منذ أن اخترعت الخطابة . انها فنية اللعب على الضمير الانسانى ولقد استعملها الكتاب المسرحى دائماً كلما كانت له المقدرة على استعمالها . ان البلاغة والسخرية والمناقشة والتناقض والنكتة والأمثال وإعادة ترتيب الحقائق المتناثرة فى اطار مشكلة منظمة مرتبة ترتيباً منطقياً - كل هذه هى أقدم فنون المسرحية الفنية وأكثرها جدة على السواء .

أما بناء القصة وفن الاعداد للخاتمة - فهى حيل خاصة بخشبة المسرح والبديل الذى تلجأ اليه الأخلاقية العقيمة وليست سلاحاً تستعمله عبقریات المسرح الفنى . ونحن اذا تجلس فى مسرح « ابسن » لا نكون جمهوراً متملقاً ، يقضى ساعة فراغ أمام شئ مسسل فى براعة وحذق ، بل نكون قوماً مدنيين جالسين الى مسرحية . والحيل الفنية التى تصلح

لقتل الوقت تصلح لهذه المسرحية صلاحيتها لمحاكمة جنائية *
وملخص التجديد الفنى فى مسرحيات « ابسن » وما جاء
بعده من مسرحيات هو :

أولا : دخول المناقشة وتطورها الى أن عمت وتداخلت
فى الحركة المسرحية بحيث استوعبتها كلها فأصبحت المسرحية
والمناقشة شيئا واحدا *

ثانيا : نتيجة لاتخاذ الكاتب من الجمهور نفسه شخصيات
المسرحية ومن حوادث حياته الخاصة حوادثها ، بطل استعمال
الحيل القديمة الخاصة بخشبة المسرح التى كان الكاتب يلجأ
اليها ليحث الجمهور على الاهتمام بشخصيات غير واقعية
وحوادث غير محتملة الوقوع واستعمل بدلها فنية جوليصة
منطقية تبنى على الاتهام والقضاء على الأوهام الكاذبة والنفاذ
الى ما وراء المثل - الى الحقائق * متخذة بكل شجاعة كل
فنون البلاغة وفنون الغنائية الفردية التى كان يستعملها
الخطيب والواعظ والمهامي والشاعر والمرتجل *

فهرس

صفحة

- عن القمر والطين
ديوان صلاح جاهين ٥
- لغز الموت
بقلم : مصطفى محمود ١٥
- استاذ في الحارة
بقلم : محمد سالم ٢٣
- احسان عبد القدوس والرواية
ما له وما عليه ٣١
- هاسة جميلة ٧٥
- هيدا جابلر ٨١
- ريتشارد كو
ايونسكو من مجموعة كتاب ونقاد ٨٩
- التجديد في فن المسرحية
للكاتب برنارد شو ٩٧

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٨/٣٤٣٧

ISBN — ٩٧٧ — ٠١ — ١٧٥٤ — ٤

قراءات من هنا وهناك

يقدم هذا الكتاب عرضاً لأعمال بعض الشعراء والكتاب
والأدباء في الشرق والغرب - ممن لهم علامات بارزة في مجالات
تخصصهم ، من هؤلاء : صلاح جاسهين وديوان القمصر
والطير ، د. مصطفى محمود ولفز الحوت ، إحسان عبد
القادر والرواية ، برنارد شو والتجديد في المسرحية